عبد الله شريق

www.books٤all.net
منتديات سور الأزبكية

في شعرية قصيدة النثر

منشورات
اد كتاب المغرب

www.books٤all.net

طبع هذا الكتاب بدعم
لمكتب الإعلامي الكويتي بالرباط

عبد الله شريق

في شعرية
قصيدة النثر

www.books4all.net

المؤلف: عبد الله شريق
الكتاب : في شعرية قصيدة النثر
الطبعة الأولى: يونيو 2003
رقم الإيداع القانوني:2003/1037
ردمك :1- 9981-29-049
منشورات اتحاد كتاب المغرب
الغلاف: عبد الله الحريري

التصفيف والإخراج الفني والطباعة
الهاتف : 037 68 25 50
64, زنقة ملوية - أكدال - الرباط

تقديم

تستهدف المقاربات النقدية المكونة لهذا الكتاب البرهنة على المشروعية التاريخية والفنية لحركة قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، وإبراز الخصائص المميزة لشعريتها، باعتبارها شكلاً من أشكال التحول في الشعر العربي: يستند إلى قيم ثقافية وفنية مغايرة للقيم التي قام عليها الشكلان العمودي والتفعيلي. خاصة وأن أغلب المعارضين لها ينطلقون من أصول وقيم فنية تقليدية، يعتبرونها مطلقة وثابتة، يريدون فرضها على الكتابة الشعرية التي تتميز بالحركية والتحول والانفتاح.

والأسئلة النقدية الملحة التي ينبغي أن تثار اليوم حول هذه الحركة، بعد َأسئلة المشروعية وأسئلة الأصول والنشأة، هي أسئلة الجمالية النصية وأسئلة المفاهيم والضوابط الفنية، أسئلة التشكيل النصي والإبدالات النظرية والنصية التي يقترحها شعراؤها في مجال الإيقاع واللغة والرؤيا الشعرية.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نواجه كثيرا من الأسئلة:

- هل تمثل قصيدة النثر جنسا أدبيا مستقلا؟ أم هي جنس أدبي وسط بين الشعر والنثر؟ أم هي نمط جديد من أنماط الشعر العربي، يمثل مرحلة من مراحل تطوره وابدالاً جديداً فيه؟. وهل تمثل قطيعة مع المراحل والأنماط السابقة أم هي استمرار وتحويل لها ضمن فلسفة جمالية جديدة؟

- وما هي الخصائص العامة المشتركة بين تجاربها ونصوصها؟ وهل هي قصيدة إيقاعية أم قصيدة دلالية رمزية غير إيقاعية؟ وهل يمكن قيام كتابة شعرية بدون إيقاع؟ وما هي أنماط الرؤى الشعرية التي بلورتها؟ ما طبيعة الإبدالات التي تقترحها؟

– تلك بعض الأسئلة النقدية التي يقترح هذا الكتاب المساهمة في الإجابة عنها.

عبد الله شريق

www.books4all.net

الحداثة والتراث في الشعر العربي المعاصر

1- تحولات في طبيعة الشعر ووظيفته:

الشعر من أقدم وأرسخ أشكال التعبير الفني التي عرفها الإنسان. إنه جنس أدبي كوني مشترك بين جميع الأمم الشعوب. كان ومايزال ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية، إلى جانب أشكال ثقافية وفنية أخرى مثل الغناء والرقص والحكي والتمثيل...

وهو يتميز بمخاطبة الجانب الوجداني والتخيلي والرمزي في الإنسان، وبالتعبير عن المواقف والصور والمشاعر التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها. ويجعل الإنسان - المنتج والمتلقي- يتحرر من عالم الواقع المادي المحدود ليسمو بخيالاته ومشاعره إلى مستوى الإدراك الفني، الوجداني والرمزي، لمظاهر ومواقف ظاهرة وخفية في الحياة والطبيعة والمجتمع.

وإذا كان هذا النمط من الإدراك يتسم بالرمزية والغموض قياسا إلى الإدراك العقلي أو العلمي الذي يتسم بالدقة والوضوح، فإنه إدراك يحقق اللذة والمتعة الفنية الجمالية ويعكس معاناة الإنسان وقلقه إزاء الغموض والغرابة اللذين يكتنفان الكثير من مظاهر الحياة وأسرارها وآفاقها... ويجسد أرقى واسمى القيم التي كافح الإنسان ولايزال يكافح، من أجل تحقيقها في حياته: الحرية - الحب - الجمال- الحق- الخير- التسامح..

غير أن طبيعة الشعر ومكانته وعلاقته بالجمهور المتلقي تختلف من عصر إلى آخر ومن مجتمع لآخر. فطبيعة الشعر العربي ومميزاته في هذا العصر مختلفة اختلافا كبيرا كما كان عليه قديما. والوظائف التي يؤديها هذا الشعر اليوم ليست هي نفس الوظائف التي كان يؤديها في الماضي، ومكانة الشاعر في مجتمعنا الحالي ليست هي نفس المكانة التي كان يحتلها في المجتمعات القديمة، أو في المجتمع العربي قبل نهاية النصف الأول القرن العشرين، حيث كان يقوم بوظائف إعلامية وثقافية وسياسية عديدة هو بعيد جدا عنها اليوم.

لذلك يجب أن نعترف بأن الشعر أصبح يعاني اليوم عدة مشاكل وصعوبات بسبب قلة إقبال الناس على قراءة النصوص الشعرية واقتناء الدواوين الشعرية وعزوفهم عن حضور الأمسيات والقراءات الشعرية. وهي ظاهرة أصبحت شائعة في العالم كله، وليس في العالم العربي فحسب، نتيجة التحولات الحضارية الكبرى التي حصلت في هذا العصر وانتشار وسائل الإعلام، السمعية والبصرية، التي استقطبت عيون وآذان الناس، وظهور أجناس أدبية وأشكال ثقافية جديدة وخاصة السينما والمسرح والقصة والرواية. فضلا عن

طبيعة الحياة الاستهلاكية التي تتعامل مع الثقافة والإبداع الفني وفق قاعدة الفائدة والمنفعة المادية المباشرة... مما جعل الكثير من الناس يعتبرون الشعر والإبداع الأدبي عامة، نوعا من الترف الذهبي الذي لايحقق فائدة أو منفعة مباشرة، انطلاقا من موقف نفعي برغماتي يدل على تصور قاصر ومتخلف لطبيعة الفن ووظيفته الإنسانية والحضارية.

إضافة إلى عدم تجاوب قطاع عريض من الجمهور مع كثير من النصوص الشعرية الحداثية وشكواهم من صعوبة التواصل معها. ويكفي أن نستحضر هنا قولة الراحل جبرا ابراهيم جبرا الشهيرة: «كان الجواهري إذا كتب قصيدة، العراق كله يهتز. اليوم ألف واحد يكتب ألف قصيدة ولا أحد يهتز. الشعر الحديث فقد الوقع الذي كان له، وانسحب القارئ من ساحته، لأنه انسحب من ساحة القارئ»(1).

ومهما اختلفنا حول مدى انسحاب الشعر من ساحة القارئ أو العكس، فإن هذه الوضعية بالفعل جعلت الشاعر الحداثي اليوم حائرا وموزعا بين طموحين: طموح الانخراط في الحداثة، وطموح إرضاء الجمهور والنزول إلى ساحته ومستواه. فمن الذي ينبغي أن ينزل/ أو يرقى إلى مستوى الآخر: الشاعر أم الجمهور؟ -هل نطالب الشاعر بالنزول إلي مستوى الجمهور على حساب الإنخراط في الحداثة؟ أم الأولى أن يسمو هذا الجمهور الى مستوى الوعي الحداثي، كي يوسع آفاقه ويثري مداركه وينخرط هو الآخر في حركة الحداثة؟

لقد جاءت الحداثة في الشعر «منذ بدايتها رافضة المنبرية، والصوت العالي، والمباشرة، والتنغيم اللفظي، والقرائن التقليدية. وبذلك جازفت بقدرتها على التواصل؛ إذ وضعت مقابل جماعية الغرض الشعري فردانية زعزعت هذا الغرض، وفي محاولتها الخروج من الكليشيهات المجازية والعاطفية والابتعاد عن المتوارث من القرائن التي ألفتها الأذن قرابة أربعة عشر قرنا، وجدت أنها مهددة بإنغلاق الشاعر عن المتلقي، أو بتقطع معظم خيوط التواصل بين الشاعر والمتلقي. إلا إذا غير المتلقي موقفه من هذا التواصل، وأمضى وسيلته الذهنية والعاطفية، وهيأ نفسه للتأمل من جديد في طاقات اللغة وقرائنها الجديدة الممكنة. طلبا لتجربة ذاتية أوسع وأعمق من ناحية، وكشفا من ناحية أخرى عن صلات جماعية هي حتما غير الصلات القديمة بين الذات والعصر الذي يعيش فيه» (2).

والحق أن إشكالية التواصل هذه لها خلفيات بعيدة، سياسية وثقافية وحضارية، لأنه من المفروض أن يكون الجمهور العربي القارئ على مستوى معين من الثقافة والوعي الفني، ليس على مستوى الكتابة الشعرية والأدبية فحسب ولكن أيضا على مستوى الموسيقى والسينما والمسرح والفنون التشكيلية. وهذا يدخل ضمن الحقوق الثقافية للمواطن في المجتمعات المدنية المعاصرة، والشاعر أو الفنان ليس مسؤولا عن جهل الجمهور أو انحطاط مستواه الثقافي والفني.

1- نقلا عن رواية «البرزخ» لعمر والقاضي - مطبعة النجاح الجديدة - الدارالبيضاء 1996- ص 56:

2- جبرا إبراهيم جبرا: الحداثة في الشعر والجمهور - مجلة فصول - المجلد 15 - العدد 2/ صيف 1996- ص 12.

إن الغموض والرمزية والتشكيل - وليس الإبهام والتغامض والتجريد والاضطراب- من أبرز مميزات التفكير الشعري. والنص الشعري الحداثي ليس رسالة جاهزة والتواصل معه لايتم بعملية إدراك بسيط لمجموعة من المعاني والأفكار، لأنه نص يقوم على بناء رمزي عميق... ويحتاج من المتلقي إلى التأمل والمقارنة والتحليل والتركيب والارتقاء الى مستوى الإدراك الجمالي التخيلي والرمزي لإعادة بنائه واكتشاف دلالاته الخفية والعميقة. وبعض القراء والكتاب الذين يدافعون عن التواصل المباشر والسهل مع الشعر لايهدفون في الواقع الى سهولة التواصل، كما يدعون، وإنما يهدفون إلى فرض استمرار سلطة النصوص التقليدية المحافظة و«ابقاء القارئ/ السامع مجرد متلق، عاجز عن الوصول إلى التعبير، وعن أن يكون له نطقه. إنه مرمي في صمته خارج أبواب قدسية هذا المكرر. ومن هنا وجب كسر بنية نظام التعبير وخلق متغيرات تسمح للقول، أو للأقوال النابتة بين الناس، بالوصول إلى اللغة. هذه المتغيرات ليست مجرد تجديد بغير انتظام الكلام بل هي تجديد يسمح، مع تغير هذا الانتظام أو به، بنطق أوبقول ما لايراد أن يقال، بالتعبير عن هذا الذي يراد له أن يبقى في الصمت»(3).

لكن إذا كان الشاعر العربي اليوم ملزما بالإنخراط في الحداثة التي تشكل أحد هموم وطموحات العقل العربي المعاصر في سعيه إلى التخلص من التحجر والجمود وإلى الانتماء لروح العصر وحضارته، فأن المشكل الأساسي الذي يواجهه هذا الشاعر هو كون هذه الحداثة الفكرية والشعرية لاتؤآزرها حداثة واسعة في الأذهان والعقول المتلقية، ولاتوازيها حركة حداثية واسعة في المجتمع والمؤسسات الثقافية والسياسية.

وأمام هذه الوضعية يكون موقف الشاعر الحداثي صعبا محرجا وقلقا، مما يطرح عليه بالحاح التفكير في إمكانية أو مشروعية التوفيق بين متطلبات الحداثة ومتطلبات الجمهور، بين متطلبات التشكيل الفني ومتطلبات الواقع العيني، بين متطلبات الشعر الحداثي ومتطلبات وظروف المجتمع اللاحداثي.

وهنا تبرز مسؤولية هذا الشاعر في تشكيل عوالم وسياقات التفاعل مع المتلقي، وخلق خيوط وعناصر التواصل الحداثي معه، لأن النص الشعري لايشتغل ولايتلقى ويدرك إلا ضمن سياق فني ودلالي خاص يؤدي دوره بفعالية في انكشاف دلالات وأبعاد التراكيب والصور الرموز داخل النسق العام للنص(4) وعملية التشكيل الحداثي للغة والإيقاع والصورة والرمز ليست عملية فوضوية واعتباطية لا تخضع لأي شرط واعتبار، أو أن الشاعر يملك فيها الحرية المطلقة، وإنما تخضع في اشتغالها لمجموعة من الشروط الفنية العامة، لابد من مراعاتها وأخذها بعين الاعتبار ضمن علاقة جدلية خاصة بين الشاعر والنص والمتلقي المفترض.

3- يمنى العيد: في القول الشعري - دار توبقال - ط 1/ 1987- ص: 25

4- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - ج: 4 - دار توبقال ط1/ 1991- ص: 160.

2- الحداثة الشعرية والتراث: أية علاقة؟

أما إشكالية العلاقة بين الحداثة والتراث فهي من أبرز القضايا الشائكة في الشعر العربي المعاصر، وقد تناولها بالدراسة كثير من النقاد والشعراء المشارقة والمغاربة بطرق وزوايا نظر متعددة ومتباينة، ويمكن تحديد أهم مظاهر وعناصر هذه الإشكالية في الأسئلة التالية:

- هل للحداثة علاقة بالتراث؟ ألا توجد علاقة تناقض أو تضاد بينهما؟
- ألا يمكن للتجارب الشعرية الحداثية أن تستغني عن التراث وتحدث قطيعة معه؟
- هل من الممكن الجمع بين التراث والحداثة في الكتابة الشعرية؟.
- وإذا كانت العلاقة بين الحداثة والتراث ممكنة فماهي طبيعة هذه العلاقة؟ وماهي طرق وأشكال التعامل الحداثي مع المواقف والشخصيات والتجارب والرموز التراثية؟

وفي محاولة الاجابة عن بعض هذه الأسئلة نبادر إلى التأكيد على أن علاقة الحداثة بالتراث علاقة تاريخية وجدلية، فالحداثة تستمد مشروعيتها التاريخية والحضارية من التراث، وإذا قطعت صلتها به ستصبح حداثة بلا جدور أو خارج التاريخ وهي ليست معطى مجرداً خارج الواقع والتاريخ، وإنما هي صيرورة حضارية ينبغي التعامل معها ضمن حركة تطور التاريخ المجتمع، وفي ضوء متطلبات العصر وبالقياس إلي التجارب السابقة في التراث. وهي لا تنشأ عن طريق النقل أو التقليد والاستيراد وإنما هي ناتجة عن تطور طبيعي داخلي لعقلية الأمة، وتنبثق من داخل بنيتها الاجتماعية والحضارية وما تتعرض له من تحديات وصدمات وتحولات على كثير من المستويات، وليست معطى خارجيا مع الاعتراف بالمساهمة الفعّالة للتأثيرات الحضارية الخارجية ولعملية المثاقفة المتبادلة بين الشعوب.

والتراث ليس مجرد تجارب وخبرات ومعارف مرتبطة بفترة تاريخية سابقة فقط، وإنما هو جزء من شخصية الأمة ووجودها التاريخي والحضاري وعلاقة الحداثة به هي علاقة اتصال واستقلال في نفس الآن، على أساس أن التراث ليس كتلة واحدة متجانسة فنرفضه كله أو نقبله كله، ولكنه نسيج غني متنوع ومتباين من المعارف والمواقف والتجارب والتصورات فيها ما هو سلبي متخلف ومتجاوز، وفيها ما هو إيجابي إنساني وفعال يمكن أن نوظفه ونفيد منه في تجاربنا المعاصرة عن طريق التوظيف المبدع الخلاق، ثم إن المتلقي العربي تقبع في ذاكرته ولا وعيه الكثير من النماذج والرموز التراثية التي يمكن اتخاذها وسيلة من وسائل تحقيق التواصل الشعري الحداثي معه ومحاولة خلخلة سكونية العقلية المحافظة من خلالها.

ولعل من أهم أسباب فشل بعض التجارب الشعرية الحداثية في التواصل الفعال مع المتلقي العربي ضعف تعاملها مع التراث أو غياب التراث فيها، فضلا عن كون الحداثة الشعرية العربية لاتوازيها حداثة في الأذهان والعقليات، ولا تؤازرها حداثة في الحياة الاجتماعية والمؤسسات الثقافية والسياسية.

وأحب أن ألح هنا على ضرورة أن يأخذ الشاعر المغربي في اعتباره التراث الثقافي المغربي المحلي وخصوصا في حوانبه الشعبية ورموزه التاريخية والإنسانية المشرقة، لأن بعض التجارب تبالغ في توظيف أساطير ورموز بعيدة عن ذاكرة المتلقي المغربي العربي وتهمل الرموز التراثية المغربية، التاريخة والمكانية والدينية والأسطورية، التي لها حضور قوي في ذاكرتنا الثقافية.

قد تثار هنا مسألة المراهنة على العالمية. ولكن يجب أن يكون حرصنا على المحلية والتميز أيضا في مستوى حرصنا على العالمية لأن كثيرا من الأدباء الكبار وصلوا إلى مستوى العالمية من خلال قضايا ورموز محلية (لوركا، نيرودا، درويش...).

وفي جميع الحالات يبقى أن المهم في توظيف التراث ليس هو تزيين النصوص بالرموز والعناصر التراثية، وإنما هو القدرة على ربطها بروح العصر وتوظيفها توظيفا إبداعيا فعالا ضمن رؤيا شعرية جديدة.

3- أوهام بعيدة عن روح الحداثة:

تبلورت في ساحة الشعر العربي المعاصر بعض الآراء والتجارب التي تتصور أو تتوهم أن الحداثة لاصلة لها بالتراث، وأن الشاعر الحداثي ينبغي أن يرفض كل ما هو تراثي وينبذ ويتجاوز كل ما ينتمي إلى تجارب الأسلاف ويندمج في حداثة العصر وحضارة وآداب الغرب.

ومثل هذه الآراء ناتجة عن فهم قاصر لجوهر الحداثة وفلسفتها، وعن جهل تام بتجارب التراث، مما جعل كثيرا من النصوص والتجارب المنبثقة عنها تتسم بالتجريد والشكلية والتقليد السلبي للتجارب الغربية، وتشكو من الفقر الثقافي و الإبداعي وغياب أو ضحالة التناص. إن « التراث الحق ليس هو كل الماضي أو ما صدر عن الأجداد دون تحديد، ولكنه الجانب المضيء منه الذي يكشف عن الظواهر الثقافية والحضارية التي وصلت على مر الأجيال عبر فترات تطورية متعددة كانت تتجذر فيها وتتجدد وتتغير بخصوبة وتلقائية متأثرة بما تعانق أو يعانقها من ظواهر ثقافية وحضارية أجنبية. وهو كذلك الجانب الذي يمثل أنماطا من وعي الإنسان العربي ومراحل من واقعة ووجوده الفردي والاجتماعي خلال التاريخ، ويعبر عن الذات العربية وتجربتها ويعطيها مميزاتها ويذكر بوجودها ويبرز ملامح شخصيتها وأصالتها الذاتية... وهو بذلك ملك للأمة وجزء من وجدانها، به نستطيع التعرف الى التغييرات التي طرأت عليها وإلى الشروط التي يمكن أن تصنع فيها تاريخها أو تستمر في صنعه »(5).

ثم إن التراث الشعري العربي ينطوي في بعض جوانبه على تجارب إبداعية متميزة، حداثية في وقتها، يمكن الإفادة منها في إثراء حداثتنا الراهنة، فضلا عما يمكن أن

5- د. عباس الجراري: الثقافة في معركة التغيير - دار النشر المغربية، البيضاء، ط1 / 1972 - ص : 44

يقدمه هذاالتراث للشاعر المعاصر من أدوات وإمكانات لغوية وإيقاعية لا غنى له عنها، لأن الشاعر لايمكن أن يكون حداثيا حقا إذا لم يكن له اطلاع واسع على تجارب التراث، ولن يتمكن من تجاوزها وإعطاء بدائل عنها من فراغ.

والطريف أن أدونيس، الذي يعد من كبار الحداثيين في الشعر العربي المعاصر، انتقد مجموعة من الأوهام التي يستند إليها أصحاب التصور السابق، ولخصها في الأفكار والمواقف التالية:

1- الوهم الأول هو الزمنية، يمعنى أن الحداثة هي الإرتباط المباشر اليقظ باللحظة الراهنة، بحيث أن ما حدث الآن متقدم بالضرورة على ما حدث أمس وأن ما يحدث غدا متقدم عليهما معا. في حين أن الشعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمق زمني يتجاوز اللحظة الراهنة ويستبقها.

2- الوهم الثاني هو الاختلاف عن القديم، أي أن مجرد الاختلاف عما سبق دليل على الحداثة، في حين أن نظرة بسيطة إلي نصوص أبي نواس مثلا أو النفري ترينا أنهما أكثر حداثة من نصوص كثيرة لشعراء يعيشون بيننا.

3- الوهم الثالث هو المماثلة. ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة ولاحداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره، أي لاحداثة إلا في التماثل معه. ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، المنبثقة عن لغة وتجربة معينتين، مقاييس للغة وتجربة من طبيعة مغايرة. وذلك هو الاستلاب الذاتي واللغوي والشعري.

4- الوهم الرابع هو وهم التشكيل النثري. ويرى أصحابه أن مجرد الكتابة بالنثر من حيث أنها تختلف مع الكتابة الوزنية القديمة، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب، هو دخول في الحداثة. ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم، مجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة!؟.

5- الوهم الخامس هو الاستحداث المضموني، ويزعم أصحابه أن كل نص شعري يتناول انجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث. وهذا زعم متهافت، فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات والقضايا من حيث أنه أدركها عقليا، لكنه يقاربها من الناحية الفنية – التعبيرية بشكل تقليدي: أي أنه يفشل في أن يتمثل شعريا ما أدركه عقليا.(6)

6- أدونيس: الشعرية العربية – دار الآداب، بيروت، ط1 / 1985 ص: 93-95 بتصرف.

4-توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر

يمكن تصنيف التجارب العامة التي بلورها الشعر العربي المعاصر في علاقته بالتراث، في ثلاثة مواقف:

1-موقف تقليدي محافظ يغلب عليه تقليد التراث الشعري العربي في مختلف تجاَبه وأشكاله، من غير امتلاك رؤية معاصرة لتوظيف الجوانب التراثية الأخرى.

2- موقف حداثوي قليل أو ضعيف التعامل مع التراث بسبب إنكاره لأهميته وتقليله من دوره في الكتابة الحداثية، واتجاهه الى المراهنة على تقليد واستلهام التجارب الحداثية الغربية.

3- موقف حداثي يتعامل مع التراث برؤى حداثية متباينة مستلهما مواقفه الانسانية والإيجابية المشرقة ومستفيدا من تجاربه الفنية الراقية بمستويات إبداعية متفاوتة.

وضمن هذا الموقف الأخير نلاحظ أن التجارب الشعرية الحداثية بالمغرب، منذ بداية الستينات إلى اليوم، وظفت كثيرا من نماذج ورموز ونصوص ومواقف التراث: العربي والإسلامي، المغربي والإفريقي، الإنساني والعالمي، في مجال الفلسفة والفكر و الدين والأسطورة وفي مجال التصوف والتاريخ و الشعر والحكاية الشعبية وغيرها، بطرق توظيفية متباينة ومتفاوتة في مستواها الفني الإبداعي:

1- التوظيف الديكوري البسيط الذي يقحم الصوَر والرموز التراثية بدون هدف أو ربط مع السياق والرؤيا الشعرية في النص.

2- التوظيف الجزئي لبعض شخصيات أو رموز التراث في بعض الأسطر أو المقاطع، ضمن الرؤيا العامة في النص.

3- التوظيف أو الاستلهام الكلي الداخلي الذي يهيمن على رؤيا النص ككل، وفي كل مقاطعة، ويتم وفق رؤيا بنائية تقدم قراءة جديدة للموقف أو الرمز التراثي الموظف.

خلاصة تركيبية:

الخلاصة أن هناك علاقة وطيدة بين الحداثة الشعرية والتراث فكثير من تجارب ورموز التراث شكلت ومازالت تشكل مصدرا خصبا من مصادر الإبداع في الشعر الحداثي المغربي والعربي، وكل استبعاد للتراث من الرؤيا الشعرية الحداثية هو استبعاد للتاريخ واللغة والثقافة، والتجارب والنصوص الشعرية التي تخلو من هذه العناصر تأتي سطحية وشكلية وخالية من العمق الثقافي والرمزي المطلوب في النص الشعري الحداثي. وإذا كانت « الحداثة بمظهرها التقنوي - الآلي تحيل حياتنا، اليوم، إلى صحراء من الإستيراد والاستهلاك، فتنخر الانسان العربي من الداخل، وتصرفه عن التفكير في طاقاته الإبداعية

الخاصة»، فإنها في بعض مظاهرها الكتابية والشعرية «تولد مفهومات سطحية وساذجة لا ترى الحداثة إلا نوعا من التركيب والتشكيل اللفظيين، أو مرآة تعكس مشهد الحياة اليومية، أو التقاطا لهذا الزبد المتطاير من تموج الزمن» (7).

ويبقى الرهان مفتوحا، في الأخير على مدى القدرة على خلق التلاحم بين الحداثة والرموز والمواقف الحداثية في التراث، والاستفهام المبدع والخلاق لها، وعلى الاستفادة الفعالة من التراث الثقافي والإبداعي عامة ومن ثقافة العصرالواسعة والمتنوعة بقصد إثراء نصوصنا وتجاربنا الحداثية الراهنة.

www.booksall.net

7- نفسه - ص: 92-93.

إشكاليات قصيدة النثر العربية

التجربة الشعرية الجديدة في العالم العربي من أهم الظواهر الإشكالية إثارة للجدل والنقاش في الأدب العربي المعاصر، ومن أكثر القضايا إلحاحا على توسيع دائرة التفكير والحوار والبحث النظري والتحليل النصي ضمن حركة النقد الأدبي المعاصر. فما يزال الكثير من نقادنا وشعرائنا يرفضون الإعتراف بانتماء تجارب قصيدة النثر إلى فن الشعر برغم ما فيها من نصوص جيدة تتوفر على المميزات الجوهرية لفن الشعر، ورغم ما تطفح به من شاعرية وتميز فنّي إبداعي، وما يقترحه بعض شعرائها من تجديدات وإبدالات في بنية النص الشعري العربي. ومن جهة أخرى ما يزال الاختلاف قائما بين شعرائها وأنصارها أنفسهم في التصور النظري لطبيعتها ومكوناتها النصية ومميزاتها الفنية. فرغم انتشارها الواسع واكتساحها الساحة الأدبية والشعرية في مختلف أرجاء العالم العربي فإن كثيرا من الإشكاليات النظرية والظواهر النصية التي أثارتها يكتنفها اللبس والغموض، ولم تنل ما تستحقه من بحث نظري وتحليل نصي وضبط للمفاهيم والمصطلحات.

وسأحاول في هذا الكتاب المساهمة في رفع بعض هذا اللبس والغموض من خلال الوقوف عند بعض القضايا النظرية والنصية، وإبراز بعض عناصر ومميزات شعرية هذه التجربة الشعرية الجديدة، ومناقشة بعض الآراء والمواقف المشككة في شاعريتها وانتمائها لفن الشعر.

ويمكن تصنيف أهم هذه القضايا والآراء والمواقف في ثلاث إشكاليات نظرية ونصية رئيسية تمثل جوهر الخلاف والنقاش الدائر حاليا حول قصيدة النثر في العالم العربي، وهي:

1- إشكالية المصطلح

2- إشكالية الإنتماء الأجناسي

3- إشكالية الوزن والإيقاع

لكن قبل ذلك أرى من الضروري في البداية تحديد مجموعة من الاعتبارات والقناعات الأساسية التي انطلق منها في التعامل حركة قصيدة النثر والكتابة عنها، وهي:

1- قصيدة النثر من صميم جنس الشعر، وهي شكل من أشكال التحول في الشعر العربي، فرضته الظروف الثقافية والحضارية الجديدة، وليست جنسا أدبيا جديدا.

2- إن الدفاع عن شكل قصيدة النثر لا يعني التعصب لها أو إقصاء الأشكال الشعرية الأخرى وإنكار قيمتها الفنية والإبداعية.

3- بناء على هذا أرى ضرورة توفر نصوص هذه الحركة على الخصائص الجوهرية المميزة لفن الشعر برغم طابع الجدة والتحرر والانفتاح الذي تتميز به. وحين أدافع عن مشروعيتها انطلق أساسا مما تبلور فيها من نصوص جيدة راقية في مستواها الفني ومتميزة

في رؤاها الشعرية وبناءاتها الرمزية وتشكيلاتها الإيقاعية المفتوحة، وليس من النصوص الضعيفة فنيا ودلاليا، والتي يمكن أن نجدها في الأشكال الشعرية الأخرى أيضا.

4- أعتبر التشكيل الإيقاعي، وليس الوزن العروضي، خاصية جوهرية ومميزة للخطاب الشعري، يمكن تحقيقه بآليات وتشكيلات عديدة لا نهائية وليس بالتشكيل العروضي فقط.

1- إشكالية المصطلح:

من بين العوامل التي ساعدت على عدم اعتراف كثير من القراء والكتاب بانتماء هذه التجربة الجديدة الى فن الشعر مصطلح 'قصيدة النثر' الذي شاع وراج بشكل واسع برغم ما يحمله من مفارقات وعدم صلاحيته للدلالة على طبيعة هذه التجربة وتنوع مساراتها، وعدم استيعابه لتعدد الأشكال والممارسات النصية التي تبلورت فيها، وللتحولات والإبدالات التي أحدثتها في بعض مكونات النص الشعري.

وتتحمل جماعة مجلة 'شعر' التي تأسست سنة1957 المسؤولية الكبرى في تبني هذا المصطلح والترويج له انطلاقا من التجربة الفرنسية واعتمادا على كتاب سوزان برنار المعروف الذي ظهر بهذا الإسم سنة1958: 'Le péome en prose...' وقد أدى التشبث بهذا المصطلح إلى تشجيع كثير من الشعراء والنقاد المحافظين على التشكيك في شعرية نصوصها. وكان من الأفضل اعتبارها منذ البداية نمطا من أنماط التجديد في الشعر العربي أو شكلا من أشكال الشعر الحر كما سبق أن اقترح جبرا إبراهيم جبرا.

لذلك أقترح إعادة النظر في هذا المصطلح أو تبني مصطلح اخر بديل يستوعب خصوصية هذه التجربة في الفضاء العربي، لأن تجربة قصيدة النثر في العالم العربي لها استقلالها وخصوصيتها، فهي متعددة الأصول والروافد ومتميزة عن التجربة الأوربية رغم تأثرها بها في البداية. ولذلك لا ينبغي أن نسقط عليها مفاهيم ومصطلحات وخصائص مستوردة من خارج منجزها النصي أو مستعارة من تجربة أخرى مخالفة.

وقد اقتُرحت في هذا الإطار مجموعة من المصطلحات البديلة مثل: الحساسية الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثمانيني، والتجربة الشعرية الجديدة. ويبدو أن هذا الأخير ملائم على الأقل في المرحلة الراهنة رغم أنه لا يعبر هو أيضا بدقة عن خصوصية هذه الحركة وما يميزها عن باقي حركات التجديد في الشعر العربي، رغم إقراره بجدتها ومشروعيتها الشعرية وطابعها التجريبي.

2- إشكالية الانتماء الأجناسي:

ينطلق كثير من الشعراء والنقاد العرب المعاصرين، في رفض اعتبار نصوص قصيدة النثر نصوصا شعرية، من عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي وخاصة على مستوى الوزن أو الإيقاع والبناء الهيكلي. فالبعض يعتبرها كتابة نثرية

تحمل بعض ملامح الشعر، والبعض الآخر يعتبرها جنسا أدبيا جديدا ما زالت لم تتبلور ملامحه ومميزاته. وهناك من يعتبرها جنسا كتابيا خنثى، كما وصفها الشاعر والباحث الفلسطيني عز الدين المناصرة، على أساس أنها ليست شعرا ولا نثرا، مستشهدا ببعض آراء محمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي لدعم موقفه(8).

وما يجمع هذه الآراء كلها هو رفض الإعتراف، بانتماء هذه النصوص الجديدة إلى جنس الشعر اعتمادا على تصور محافظ لطبيعة الشعر ومكوناته النصية وتحولاته الداخلية. يقول عز الدين المناصرة في هذا الصدد: ´قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر والنثر، ولا مسوغ لتسميته شعرا أو نثرا بل كتابة خنثى، ولا معنى للإعتراض على كلمة خنثى لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري. . .´(9). ويقول محمود درويش: ´إنني أرى في النصوص الجديدة إدعاءا نظريا أكثر من تحقق شعري (. . .). هناك خلل ما في ما يسمى قصيدة النثر، فهي قد توحي بالسهولة لمن ليسوا شعراء، ولكن المحك الأساسي دائما هو نوعية الشعر وحجم الإنجاز الشعري في كل تجربة(. . .). آن لنا أن نصل إلى استخلاصات ناضجة وأن نفهم ما هو النظام الإيقاعي والبنائي لهذه القصيدة، فأنا أقرأ نصوصا جميلة من قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا ما. ومن يكتبون هذا النوع منهم الشعراء ومنهم دون ذلك. .´(10).

ويقول أحمد عبد المعطي حجازي متبنيا نفس الموقف تقريبا: ´قصيدة النثر أصبحت شكلا شائعا، لكن هل دخلت الشعر العربي أم لا يزال هناك تحفظ شديد عليها(. . .). فأنا لا أعتبر أن لدى أنسي الحاج مثلا قصيدة، لديه ربما كتابة شعرية، وليس هو وحده في ذلك، هناك أعداد كثيرة، ويمكننا أن نعد العشرات ممن يستخدمون اللغة استخداما شعريا في لبنان أو في سوريا أو في مصر أو العراق أو المغرب، لكنهم لا يكتبون قصيدة. . .´(11).

ورغم أن هذه الآراء والأحكام صادرة عن شعراء لهم مكانة كبيرة في الشعر العربي المعاصر فإنها لا تعتمد على حجج كافية ومقنعة ولا تحتكم إلى المميزات الجوهرية لفن الشعر ولا تأخذ في اعتبارها فكرتي´التحول´و´المهيمنة´ في نظرية الأجناس الأدبية. فالحكم على انتماء قصيدة النثر الى جنس الشعر أو عدم انتمائها إليه ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامة المهيمنة على نُصوصها الجيدة والراقية. فرغم أن الأجناس الأدبية تتداخل أحيانا وتتقاطع في عملية الكتابة فإنه لا بد أن تهيمن في آخر المطاف صفات نوعية خاصة على النص، فإما أن تهيمن عليه صفات الشعر أو صفات أحد أجناس أو مستويات الكتابة النثرية. والصفات المقصودة هنا هي الصفات أو الخصائص النوعية الجوهرية في الجنس الأدبي. وهي في الشعر ثلاث: التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، والرؤيا

8- عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى – منشورات بيت الشعر – فلسطين 1998.

9- نفسه، ص:13.

10- نفسه: ص14.

11- نفسه: ص19.

الشعرية. والقارئ المتتبع سوف يلاحظ أن النماذج الجيدة في قصيدة النثر تتوفر على هذه الخصائص، أما النماذج الضعيفة في مستواها الفني والإبداعي فهي بالفعل أقرب إلى النثر العادي من الشعر. علما بأن الجنس الأدبي، ونحن هنا بصدد الشعر، يخضع للتجديد والتحول الداخلي وليس ذا طبيعة جامدة، مع محافظته طبعا على هويته الأساسية وعناصره الجوهرية المميزة له كنوع أدبي.

وفي حالة قصيدة النثر تم اعتبار خروجها عن بعض العناصر التقليدية في الشعر العربي عملا مذموما وتقصيرا معيبا، رغم كونها عناصر متحولة وغير ثابتة، انطلاقا من نظرة شكلية محافظة لا تهتم في الشعر إلا بعنصري الوزن والتفعيلة وتلغي أو تهمش العناصر والخصائص الأخرى المميزة له على مستوى اللغة والإيقاع والبناء النصي.

3- إشكالية الوزن والإيقاع:

إن الوزن العروضي الذي يتخذه هؤلاء الشعراء منطلقا لرفض انتماء نصوص هذه التجربة الجديدة الى الشعر ليس عنصرا جوهريا وخالدا في الشعر. فالتشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري وليس الوزن العروضي الذي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي وليس التشكيل الإيقاعي النهائي الوحيد والممكن. فالإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعم منه. والشعر ارتبط في بداياته الأولى، وفي أبسط صوره، بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدد وليس بالأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة. ثم إن الوزن غير كاف للدلالة على انتماء النص للشعر، فكثير من النصوص والمنظومات موزونة مقفاة ولكنها ليست شعرا!؟ لقد أصبح من الخطإ اليوم، القول بأن الشعر لا يقوم سوى بالتلائم مع شكل وزني معين، فالخطاب يمكن أن يكون شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن(12).

يقول عز الدين المناصرة: 'قصيدة النثر خاطرة نثرية ذات لغة شعرية أو هي جنس كتابي خنثى تنقصها الدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتمالها على إيقاع نثري وصور شعرية ولغة شعرية. الإيقاع الموجود في قصيدة النثر هو إيقاع نثري وليس إيقاعا شعريا لأنه يفتقد إلى خاصية الانتظام التكراري...'(13).

ويقول أحمد عبد المعطي حجازي: 'إلى أي حد يمكن أن تستغني القصيدة عن الإيقاع. هذا يقودنا إلى التفريق بين القصيدة والكتابة الشعرية، لأن الكتابة شيء يختلف عن القصيدة. وهذا يدعوني الى التساؤل عن مدى حريتنا في اسقاط الإيقاع وأقصد به الوزن

12- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي –ت: إبراهيم الخطيب –مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1/1982 – ص:55-56.

13- عز الدين المناصرة: م. س- ص: 17-18.

تحديدا، وأن تظل القصيدة قصيدة. أنا أنكر أو أشك على الأقل في إمكان أن تظل القصيدة قصيدة في حال حدوث ذلك.'[14].

والحق أن الفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر لا يكمن في أن الأول موزون والثاني غير موزون، فهذا يدل على نظرة سطحية وقاصرة في النظر إلى اشتغال مكونات النص الشعري، وإنما يكمن الفرق في أن الإيقاع في الشعر دال بنفسه ويقوم بوظيفة صوتية ودلالية رمزية وجمالية، وفي كونه يشتغل في تضافر وتقاطع مع العناصر الأخرى اللغوية والتركيبية المكونة لبنية النص الشعري. بل إن ميشونيك يجعل الإيقاع في الشعر هو المميز الجوهري والمحرك الأساسي له والمنسق الداخلي لاشتغال النص الشعري في حركته الداخلية فهو يعتبره 'الدال الأكبر، فبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يُبنى الخطاب الشعري'[15].

ثم إن النصوص الجيدة من قصيدة النثر لا تخلو من الإيقاع الشعري ولا تخضع لإيقاع النثر كما يقول المناصرة، وإنما تبني إيقاعها الخاص وتخلقُ تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرق مخالفة للنماذج العروضية والإيقاعية التقليدية. وتحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من اتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة، فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروطه وصعوباته، فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوع الإيقاعيين وإلى قدرة على الخلق والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكونة لبنية النص الشعري، لأن الإيقاع في الشعر لا يمكن تصوره مستقلا أو معزولا عن العناصر الأخرى أو بعيدا عن وظيفته البنائية والدلالية[16].

ثم إن القول، هكذا بشكل مطلق، بغياب الإيقاع الشعري في قصيدة النثر قول غير دقيق، ولا يدل على متابعة دقيقة وشاملة لما ينشر ضمن هذه الحركة من نصوص وتجارب متنوعة. ففي دراسة نظرية ونصية أنجزتها حول إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر بالمغرب تمكنت من رصد عدة آليات وظواهر إيقاعية في بعض نصوص هذه التجربة، منها:

1- تكرار الأصوات -الصوائت القصيرة والطويلة -بمراكمتها وتوزيعها بطريقة معينة.

2- تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا كليا أو جزئيا عن طريق الاشتقاق أو الجناس أو الترديد أو القافية...

3- ترديد ألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا أو علامات وتيمات متماثلة دلاليا، أو رمزيا عن طريق الترادف والتداعي والاستدارة... وهذا يدخل ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي.

14- نفسه: 8.19

15- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ج2/ دار توبقال 1990 ص:67.

16- نفسه: ج1/ص:178.

4- التوازي: وهو ذو طبيعة مورفوتركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية وفي الطول والمسافة والزمنية وأيضا في طبيعتها التنغيمية.

5- التشكيل الهندسي لفضاء النص، وهو يدخل ضمن الإيقاع البصري الذي يتحقق بالتماثل والاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية...[17].

مع الإشارة إلى أن هناك حقا نصوصا لا تهتم كثيرا بالإيقاع إلا ما جاء عفويا، وتعنى أكثر بشعرية اللغة والصورة والرؤيا. لذلك أرى من الضروري أن أتوجه بهذه المناسبة إلى شعراء قصيدة النثر باقتراح العناية أكثر بالإيقاع والتشكيل الإيقاعي في نصوصهم وتوظيفه صوتيا ودلاليا رمزيا، لأن الإيقاع الشعري، وليس الإيقاع العروضي، خاصية نوعية وجوهرية في الخطاب الشعري.

الحاجة ملحة إلى مؤتمر عربي حول قصيدة النثر:

لذا فإن طرح نصوص وتجارب هذه الحركة للتأمل النظري والمساءلة النقدية أصبح ضروريا وملحا في المرحلة الراهنة. ويمكن أن نقترح في هذا الصدد عقد لقاء أو مؤتمر نقدي عربي حول قصيدة النثر، بإشراف اتحاد الأدباء العرب، أو اتحاد كتاب المغرب، أو بيت الشعر في المغرب، أو أي مؤسسة ثقافية عربية أخرى. ويجب أن يُدعى له أكبر عدد ممكن من الشعراء والنقاد لأجل ضبط الخصائص الجوهرية العامة المميزة لقصيدة النثر العربية، وإبراز أشكالها وإبدالاتها، وتدقيق المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بها، والحسم في كثير من القضايا الخلافية التي تثيرها، ومحاولة البحث عن مصطلح آخر بديل لمصطلح 'قصيدة النثر' الذي أصبح متجاوزا.

---

[17] توجد هذه الدراسة ضمن محتويات هذا الكتاب.

تحولات الشكل والتجربة في الشعر المغربي المعاصر(*)

تتقاطع في الشعر المغربي المعاصر أشكال وتجارب شعرية متنوعة ومتباينة، يرتبط كل واحد منها برؤية معينة للعالم وبتصور خاص لطبيعة الشعر ووظيفته، ضمن علاقة فنية خاصة بين التجربة والشكل والرؤيا. فما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وما هي طبيعة التجارب والأشكال التي بلورها هذا الشعر؟ وما هي العوامل الكامنة وراء انبثاقها وتحولها؟

سأحاول في هذه المقاربة تقديم قراءة لتحولات الشعر المغربي المعاصر من خلال الإجابة عن بعض هذه الأسئلة بطريقة تركيبية عامة تستهدف إبراز ما هو عام ومشترك من هذه التجارب والأشكال، في مختلف المراحل، من غير الوقوف عند الحالات النصية الفردية إلا بقدر ما تتطلبه طبيعة الدراسة. على أنه لا يمكن الحديث عن راهن الشعر المغربي اليوم بدون الحديث عن التطورات والتحولات الكبرى التي عرفها في المراحل السابقة، لأن وضعيته الراهنة نتيجة لما راكمه سابقا من رؤى وأشكال وتجارب، علما بأن الشعر العربي الفصيح غير كاف وحده لتقديم صورة كاملة وشاملة عن الشعر المغربي الذي يشمل أيضا الشعر العربي العامي (الزجل) و الشعر الأمازيغي، والشعر المكتوب بالفرنسية.

التجربة والشكل: أية علاقة؟

يمكن التمييز بين عدة مفاهيم واستعمالات للتجربة الشعرية:

1- التجربة الشعرية العامة المرتبطة بحركة شعرية معينة أو جيل معين من الشعراء في مرحلة تاريخية محددة، يشتركون في مجموعة من الخصائص العامة في مجال الرؤيا الشعرية والتصور العام لطبيعة الشعر ووظيفته.

2- التجربة الشعرية الفردية المرتبطة بإنتاج شاعر معين.

3- التجربة الشعرية النصية المرتبطة بنص شعري معين أو بمجموعة من النصوص.

وفي جميع الحالات تمثل التجربة الشعرية نوعا خاصا من المعاناة والإدراك والرؤيا في النظر إلى ظواهر الحياة والمجتمع والطبيعة وقضايا الإنسان والوجود، باعتبارها شكلا من أشكال الوعي الفني الجمالي الذي يرتبط بحاجات إنسانية فردية وجماعية في فترة تاريخية معينة. وبحسب فرادة التجربة وغناها يغتني النص الشعري

(*) اقترح علي هذا الموضوع، في الأصل، من طرف "بيت الشعر في المغرب" للمشاركة به في ندوة حول "الشعر المغربي المعاصر في أفق ق:21" ضمن أعمال دورته الأكاديمية الثالثة، نوفمبر 2001 بالبيضاء. لكن ظروفا خاصة حالت دون مشاركتي فيها بهذه المقاربة.

ويتفرد في مستواه وبنائه الفني والدلالي. فهي تسبق عملية الكتابة أو تنصهر فيها محفزة الشاعر إلى البحث عن الشكل المناسب لتشكيله وتجسيده.

ولكي تكون التجربة خصبة، متفردة وجديدة لا بد أن تقوم على عمق ثقافي وفلسفي وعلى وعي مكثف وإحساس عميق بإيقاعات ومفارقات الحياة والوجود، وعلى وعي فني وذوق جمالي وتجربة واسعة في الحياة والكتابة تمنح لصاحبها القدرة على المغامرة والتجريب والإبداع وتحقيق التميز والفرادة وخلق الأساليب والأشكال الجديدة.

أما الشكل فله هو الآخر استعمالات ومفاهيم عديدة. فأحيانا يقصد به النوع أو الجنس الأدبي، وأحيانا يقصد به المظهر السطحي الخارجي. وقد يقصد به الأسلوب الفني أو بنية النص الداخلية. وأحيانا يتم الحديث عن شكل النص في مقابل مضمونه رغم العلاقة العضوية المتشابكة التي تربطهما. ونحن نقصد به هنا الشكل الفني العام الذي يجسد الخصائص الفنية والبنائية المميزة لاشتغال الكتابة الشعرية، في مرحلة تاريخية معينة، في تداخل وتشابك مع التجربة والرؤيا الشعرية. وبتعبير آخر: الإطار الفني العام للقصيدة بعناصره الظاهرة والخفية، في تجلياته الإيقاعية واللغوية والأسلوبية، وفي مختلف تنويعاته ومظاهره النصية.

على أن هناك مفهومين واسعين للشكل بهذا المعنى؛ عام وخاص:

1- الشكل المجرد النموذجي الذي يمثل طريقة فنية معينة في الكتابة الشعرية وفق تصور مذهب فني محدد أو حركة شعرية معينة.

2- والشكل النصي الذي يرتبط بنص من النصوص، ويتحقق نصيا وفق صيغة أو أسلوب فني خاص يحمل بصمات الشاعر، داخل الشكل العام المجرد أو خارجه أو بإحداث تغييرات جزئية فيه. على اعتبار أن كل نص يبلور بناءه الداخلي الخاص، مع اختلاف في طبيعة هذا البناء ومستواه من نص لآخر ومن شاعر لآخر(19).

ورغم أن طبيعة التجربة العامة في عصر معين أو مرحلة تاريخية معينة، وما تستبطنه من قيم ثقافية واجتماعية وحضارية، هي التي تحدد الشكل العام الملائم لها، فإن التأمل التاريخي في طبيعة العلاقة القائمة بينهما -الشكل والتجربة- يوصلنا إلى أنها ليست علاقة آلية ثابتة. فلا يمكن القول مثلا إن شكلا نموذجيا معينا يلائم تجربة معينة لوحدها فقط، لأن بعض الأشكال النموذجية العامة تتسم بالسعة والانفتاح وقابلية التكيف والاستمرار خارج المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها. فشكل فني معين قد يعبر عن تجارب عديدة، وقد تتجسد تجربة ما من خلال شكلين عامين مختلفين أو أكثر كما حدث للتجربة الرومانسية في الشعر العربي الحديث مثلا. لكن شكلا معينا قد يلائم تجربة معينة ولا يلائم أخرى، بحكم أن الأشكال من جهة أخرى، نسبية القيمة ومرتبطة بقيم وتصورات

18- T.Todorov et autres: Sémantique de la poésié- coll. Points- Edi. du Seuil, 1979, p:9-10.

19- إحسان عباس: فن الشعر - دار الثقافة، بيروت - ط6/1979 - ص:196.

معينة وبخصوصيات ثقافية وحضارية. وتصاب، بعد طول استعمال واستهلاك، بالإنهاك والعقم والجمود كما حدث للشكل التقليدي.

والأشكال الجديدة تظهر في الغالب نتيجة انبثاق تجارب جديدة لا يمكن التعبير عنها بالأشكال القديمة. لكن الأشكال بعامة بطيئة في تجددها وتحولها ولا يمكن تفسير عملية تحولها بسهولة لأنها عملية معقدة تختلف من عصر لآخر ومن شكل لآخر، فهي في جانب منها عملية داخلية راجعة إلى الإنهاك والرغبة في التحول، وفي جانب آخر عملية ذات ارتباط بالتحولات الاجتماعية والثقافية والحضارية(20). وبعض الأشكال تتجدد داخليا لتتلاءم مع طبيعة المرحلة أو التجربة الجديدة ولا تنمحي أو تزول نهائيا وإنما تستمر بصيغة جديدة أو تستمر بعض عناصرها في الأشكال الجديدة التي تنبثق عنها. وقد يحدث في تطور شكل معين أن التحول لا يتعلق بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى بقدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام. بعبارة أخرى: بتبدل في المهيمنة. إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية، في إطار مجموع معين من القواعد الإنشائية العامة(...) تغدو، على العكس، أساسية وفي المقام الأول. وخلافا لذلك، فالعناصر التي كانت في الأصل، مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى فتغدو اختيارية(21).

نستنتج من الملاحظات والاعتبارات السابقة أن علاقة التجربة الشعرية بالشكل الفني هي أيضا علاقة معقدة، على اعتبار أن الشكل ليس قالبا أو وعاءا محايدا للمضمون أو التجربة وإنما هو شكل دال أيضا، له دلالاته الخاصة وله دور فعال في تجسيد وتشكيل التجربة في عالم النص، ضمن علاقات التفاعل بينهما ووفق آليات التشكل النصي الداخلي. لذلك نلاحظ أن التجارب الأصيلة والمتميزة تخلق الشكل المناسب لها، ولو في إطار الشكل النموذجي العام. بل إن التجارب الجديدة والمتفردة تخلق معها بالضرورة الشكل الجديد الذي يرتبط بها ارتباطا عضويا وجدليا. غير أن هذه العملية تختلف أحيانا من تجربة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر ضمن التجربة العامة المهيمنة.

تجارب وأشكال الشعر المغربي المعاصر

إذا تأملنا التجارب الشعرية العامة التي عرفها الشعر المغربي المعاصر المكتوب بالعربية الفصحى سنلاحظ أنها تجارب متنوعة في متخيلاتها وقيمها الفنية، ومتباينة في تصورها لطبيعة الشعر ووظيفته، وفي طبيعة الأشكال التي استخدمتها، وأنها خضعت في ظهورها وانتشارها وانحسارها لتحولات الوعي الفني والثقافي لدى الشعراء المغاربة، ولمتطلبات المراحل السياسية والاجتماعية والثقافية التي مر بها المغرب منذ بداية

20- رينية ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي -منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، بيروت 1972- ص:353.

21- رومان جاكوبسون: ضمن نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس. مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت -الشركة المغربة للناشرين المتحدين بالبيضاء -ط1/1982- ص84-85 ترجمة: إبراهيم الخطيب.

الاستقلال إلى اليوم. ويمكن أن نميز في هذا الإطار بين أربع تجارب كبرى توالت في الظهور وتقاطعت في حضورها في الساحة الأدبية، مع اختلاف في درجة هذا الحضور بحسب القيم المهيمنة في كل مرحلة:

1- التجربة الكلاسيكية الجديدة ذات الخلفية السلفية المحافظة.

2- التجربة الرومانسية ذات الأبعاد الوجدانية والإنسانية.

3- التجربة الواقعية ذات الأبعاد الاشتراكية.

4- التجربة الإسلامية ذات الأبعاد الدينية، الروحية والأخلاقية.

5- التجربة الحداثية المتعددة الأبعاد والأشكال.

ومفهوم 'التجربة' هنا لا يعني التشابه والتجانس التام في مميزات وآفاق الكتابة الشعرية لدى مجموعة من الشعراء بقدر ما يعني التقاء مجموعة من النصوص في الخصائص العامة لرؤيا شعرية معينة مع تباين في النبرة وفي مستوى وطريقة أداء وتشكيل هذه الرؤيا.

وإذا استرشدنا بالأفكار والملاحظات التي عرضناها سابقا بصدد العلاقة بين التجارب والأشكال سنلاحظ أنها تنطبق على الشعر المغربي إلى درجة كبيرة. فإذا كانت التجربة الكلاسيكية الجديدة عرفت بشكل معين، هو الشكل التقليدي الذي يقوم على نظام الشطرين بما يرتبط به من تقاليد في بناء القصيدة وفي اللغة الشعرية والصورة والإيقاع، فإن التجربة الرومانسية تبلورت من خلال الشكل التقليدي والشكل الجديد معا. ونفس الشيء بالنسبة للواقعية[22]. وأغلب شعرائنا لم يقفوا عند تجربة واحدة أو عند شكل فني واحد. فبعضهم جرب عدة تجارب وأشكال وجمع بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية أو الواقعية ضمن الشكل التقليدي. وكثير منهم انتقل من الشكل التقليدي إلى الشكل الجديد الذي يخضع إيقاعيا للتفعيلة والجملة الشعرية والسطر الشعري المفتوح. وفيهم من كتب نصوصا متنوعة ضمن رؤى وتجارب متباينة، وجمع بين الشكل التفعيلي وشكل قصيدة النثر الذي يتميز بالتحرر من التقنين الإيقاعي المسبق.

1- الشكل التقليدي:

رغم ارتباط هذا الشكل بالمفهوم الكلاسيكي للشعر فإن كثيرا من الشعراء المشارقة والمغاربة استخدموه أيضا في التعبير عن رؤى ومواقف رومانسية وواقعية كما أشرنا آنفا، من خلال إحداث تغييرات جزئية فيه أحيانا: تجلت في تنويع الأوزان والقوافي، وفي توظيف نظام المقاطع والبناء القصصي أحيانا، وفي تجديد اللغة وربط الصورة الشعرية

---

[22] - كتب محمد الحبيب الفرقاني مثلا قصائد واقعية في إطار الشكل التقليدي قبل أن يتحول إلى الشكل الجديد.

بالوجدان الفردي أو الوجدان الجماعي مع المحافظة على الشكل العام بطرق تتراوح بين الثبات والانفتاح، كما يتجلى في القصائد الوجدانية ذات البعد الرومانسي التي نشرها عبد القادر حسن وعبد المالك البلغيثي وعبد الكريم بن ثابت في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي:

قدت نفسي ذات صبح　　لرياض حافلات
فرأينا الورد والفل　　وكل الزهرات
وسمعنا الطير يشدو　　بجميل النغمات
قلت للنفس تملي
وانظري ما يخبلني
إنه الحب هنا
كامن يجذبني
سخرت نفسي مني ثم قالت قد مضى
قد مضى ما كنت ترجوه وولى وانقضى(23).

وفي بعض القصائد الواقعية ذات البعد الاجتماعي والسياسي التي كتبها محمد الوديع الآسفي ومحمد الحبيب الفرقاني في إطار هذا الشكل في الخمسينيات والستينيات:

وذاب هدير الحياة　　سكونا أليما بصدر الحياة
وغاضت حقول الضياء　　وجاع النهار إلى الومضات
وران الأسى في الدروب　　وغار بها ألق النسمات

* * *

أجوس... أجوس الفضاء　　أفتش عن غدي الحالم
أعيش... أعيش لأحمل　　ضوء النجوم الى الحلم النائم

* * *

غدا - ولنا المعجزات　　سنخلقه غد عيش طليق
ملايين يلفحها الجوع　　ستعرف ما ذا تريد وماذا تطيق(24)

هذا فضلا عن تنويعات أخرى مرتبطة بهذا الشكل مثل الموشح والنشيد اللذين نظم في إطارهما بعض الشعراء المغاربة في فترة الاستعمار والمرحلة الأولى من الاستقلال(25).

ورغم الدور الذي لعبه الشكل التقليدي عامة، بمختلف تنويعاته، في التعبير عن بعض عواطفنا الوطنية وقضايانا الاجتماعية والسياسية فإن حضوره في الساحة الشعرية

23- عبد الكريم بن ثابت: ديوان الحرية – مطبعة الرسالة، 1968/ الرباط ص:32.
24- محمد الحبيب الفرقاني: نجوم في يدي. دار النشر المغربية، البيضاء/ص:2 – ص:75-76.
25- انظر: الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية -ابراهيم السولامي -دار الثقافة، ط1/ص:204.

اليوم أصبح ضعيفا ومحدودا، لأن التصور الفني الذي يرتبط به أصبح متجاوزا، والقيم الفنية والمعنوية العامة التي يقوم عليها فقدت مبررات استمرارها في العصر الحالي، فضلا عما أصيب به من إنهاك وعقم بعد طول استعمال واستهلاك.

2- الشكل الجديد/ أو شكل الشعر الحر:

تبلور هذا الشكل انطلاقا من وعي فني جديد دعا الى التحرر من ثوابت الشكل التقليدي وإحداث تغييرات جذرية فيه، واقتراح بدائل جديدة على مستوي اشتغال اللغة والإيقاع والصورة الشعرية لبناء شكل شعري جديد يستجيب لمتطلبات التحولات الحضارية والثقافية والسياسية التي عرفها العالم العربي منذ الأربعينيات من القرن العشرين.

وقد ظهر هذا الوعي التجديدي بالمغرب في البداية -أواخر الخمسينيات- بسيطا ومحدودا ثم نما واتسع وانتشر تدريجيا ليحدث تحولات هامة في طبيعة الشعر ووظيفته، وليبلور رؤى وتجارب شعرية متنوعة:

1- تجارب واقعية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تسترشد بقيم الواقعية الاشتراكية. تجلت في كثير من النصوص والدواوين التي ظهرت خلال فترة الستينيات والسبعينيات:(26)

يحمل في غثائه الأشجار
والكتب الصفراء
والموائد
والصمت والقصائد
ودار لقمان
وأطلالها
والمدن الأسوار
حتى إذا أتى رحاب القبة السعيدة
ألقى نثار الغضبة الحمراء
وصار خيط ماء
يضحك سور القصر
في مرآته العنيدة
لكنني أخرج من سوالف الأوتاد
تخرج الأعشاب والأسماك والطوب

---

(26)- نصوص ودواوين [illegible] المجاطي، محمد السرغيني، [illegible] عبد الكريم الطبال، عبد الرفيع جواهري، إدريس [illegible]، [illegible]، محمد الأشعري، محمد بنطلحة، علال الحجام، عبد الله راجع، الحسين القمري، عبد الرحمن بوعلي، [illegible] وغيرهم خلال فترة السبعينيات عمق التجربة الواقعية.

www.books4all.net

أدق باب السجن
في مراكش
أفلت من محفظة
الجلاد
أرسم فوق جبهة القرصان
علامة الثورة(27)

2- تجارب يتداخل فيها الوجدان الفردي مع الوجدان الجماعي، تندرج ضمن رؤيا رومانسية متفتحة على قضايا الوطن والإنسان والمجتمع(28):

أثمرت من حدود المحيط إلى النهر كل الحقول

فارتقت لغة، ولغات تزول

حينما أزهرت لم تكن لغة البيع والغبن قد بدأت

لم تكن كلمات السماسرة ارتفعت

إنما عبرت لغة هي بين الغناء وبين الذهول..

وصلوا، ليس للون لون، ولا للعبير عبير!

هل النهر أخضر، هل نزل الثلج في قمم الغرب، هل هبت الريح؟

ليس يهم السماسرة العابرين(29)!

3- تجارب ذات أبعاد إنسانية وجودية وصوفية تجلت في كثير من النصوص والدواوين التي ظهرت في الثمانينيات والتسعينيات بنبرات متنوعة(30):

سأفصّل من أمشاج الليل

ومن تعب الرحلة

من عرق الذكرى

من دمع ظل حبيسا في القلب

وقتا آخر... يبدأ من يوم السبت

27- أحمد المجاطي: ديوان 'الفروسية - منشورات المجلس القومي للثقافة العربية. ط1987/1 - ص:39-40.

28- نصوص محمد الخمار الكنوني، محمد الميموني، المهدي أخريف، مليكة العاصمي، أحمد مفدي، حسن الطريبق، أحمد الطريبق ومحمد بنعمارة... خلال فترة السبعينيات.

29- محمد الخمار الكنوني: ديوان 'رماد هيسبريس' -دار توبقال، البيضاء1987 -ص:55.

30- نصوص ودواوين محمد السرغيني، عبد الكريم الطبال، محمد الميموني، محمد بنيس، المهدي أخريف، أحمد بلحاج آية وارهام، نجيب خداري، محمد عنيبة الحمري، محمد بنعمارة...

وأرحل في قافلة الحمقى
والطير الضال
علي ألقى سنبلة
تحمل اسمي
أو نبعا
يجدي في فردوسي
يا غجريي العالم
ثوروا ضد الوقت المكتوب
والنصب المرفوعة
والألوان الحمر
فالفوضى...
وقت من نور
وموسيقى الروح(31)

وفي بعض النصوص تتشابك الرؤيا الصوفية مع البعد الإنساني بطريقة رمزية خاصة دالة على حال الإنسان في عصرنا الحاضر:

سافرت أنا الغريب الروح إلى أن بلغت مجرة يوح، فلما
وصلت قرعت باب الحمى، فقيل لي:
– من أنت أيها الطارق العاشق؟
فقلت:
– عاشق مفارِق، أخرجت من بلادكم، أبعدت عن سَوائكم، فقَيدت في قيد السُمك والعمق والطول
والعرض، وسجنت في سجن النار والماء والهواء
والأرض، وقد كسَّرتُ القيدَ وأتيت، أطلب خلاصا من
السجن الذي فيه بقيت، فليس إلا أنتم للأسير المضام.

31– عبد الكريم الطبال: عابر سبيل – مطبعة القدس، شفشاون1993– ص:22-23.

فبرز إليّ رجل قد نزل به الشيب، وقال:

– اعلم أن هذا عالم ينبغي للواصل إليه والداخل عليه أن يتزيا بزيّه الفاخر، ويتطيب بطيبه العاطر.

قلت:

– ومن أين أجد تلك الأثواب؟ بل وأين تباع تلك الأطياب؟..(32).

4– تجارب ذات أبعاد إسلامية تجلت في مجموعة من النصوص والدواوين التي ظهرت خلال فترة الثمانينيات والتسعينيات أيضا، ضمن الرؤية الإسلامية للكون والإنسان والحياة(33):

يا مالكُ حدثنا
قد طلقنا عهد الصديق
طلقنا بالإكراه عهود أبي ذر
وعلي والفاروق
بايعنا الحجاج ووارثه المنصور
شارات للقهر معلقة ورموز
والجند تحاصر كل بيوت الله
والمدفع متجه نحو الأفواه.
قالوا: هذا الدين غدا قنبلة موقوتة
فصلوا عنا القرآن
قتلوا فينا الإنسان...(34)

ورغم أن الشعر المغربي، والشعر العربي عامة، عرف في إطار هذا الشكل تحولات فنية هامة على مستوى التجربة والشكل والرؤيا، وعلى مستوى البنية الداخلية للقصيدة التي انتقلت من البناء الغنائي الإنسيابي والدائري إلى البناء القصصي والدرامي المركب المتعدد الأصوات، في تساوق مع التحولات التي حصلت في التجارب والرؤى الشعرية التي انتقلت من السياق المحلي، السياسي والاجتماعي، والسياق الفردي الوجداني، إلى

---

(32) – أحمد بلحاج آية وارهام: العبور من تحت إبط الموت– منشورات تنمل، مراكش ط1/1994– ص:18-19.

(33) – كثير من نصوص ودواوين حسن الأمواني، محمد علي الرباوي، محمد المنتصر الريسوني وآخرين.

(34) – حسن الأمراني: الزمان الجديد – دار الأمان، الرباط–ط1/1988– ص:97.

السياق الإنساني والوجودي والحضاري العام... رغم ذلك فإن بعض القصائد التي ظهرت بهذا الشكل، في مختلف المراحل والتجارب، لم تأت بأي جديد على مستوى التجربة والبناء والرؤيا، فكانت مجرد محاولات شكلية للخروج على الشكل التقليدي بمضامين ورؤى تسجيلية أو تقريرية لا إبداع ولا تشكيل فيها. مما أدى ببعض الشعراء والنقاد المشارقة والمغاربة الى القول إن هذا الشكل تحول إلى إطار جامد فقد كثيرا من جدته وحيويته، لكونه استمر في الخضوع لضوابط وتقنينات، مثل الشكل التقليدي الذي انبثق منه، تحد في نظرهم من حرية الشاعر في الإبداع والتشكيل على مستوى اللغة والإيقاع والبناء النصي. فضلا عن ارتباطه بقيم مرحلة ثقافية وسياسية واجتماعية أصبحت اليوم متجاوزة عالميا وعربيا ووطنيا، مما أدى إلى انبثاق شكل جديد آخر أكثر حرية وانفتاحا هو شكل 'قصيدة النثر'.

ومهما اختلفنا أو اتفقنا جزئيا مع بعض هذه الآراء فإن الواقع يثبت أن هذا الشكل حاضر بقوة وحيوية في حقلنا الشعري، وما زال يبلور رؤى وتجارب جديدة فيها كثير من ألق الأصالة والإبداع بتشكيلات نصية وبناءات رمزية متنوعة.

3- شكل قصيدة النثر:

كان ظهور هذا الشكل الجديد من الكتابة الشعرية، في العالم العربي(35)، استجابة لمجموعة من التصورات والآراء الداعية إلى تأسيس كتابة شعرية جديدة متحررة من وصاية التجارب والأشكال السابقة والقيم الفنية والدلالية التي خضعت لها، في ارتباط مع ما شهده العالم من تحولات سياسية وثقافية وحضارية جديدة، كان لها تأثيرها على الإنسان العربي في كثير من المجالات، في أفق البحث عن قيم جديدة بديلة للقيم المنهارة التي سادت في المراحل السابقة. وخاصة بعد انحسار قيم اليسار العربي والفكر القومي والاشتراكي.

وأهم ما يميز شكل قصيدة النثر، رغم ما يحمله هذا المصطلح من مفارقات وعدم صلاحيته لتحديد طبيعة هذا الشكل وخصائصه راهنا، هو رفض الشكل المجرد النموذجي الثابت والمحدد مسبقا، والبحث عن تجارب جديدة وعن حرية أوسع في ممارسة التشكيل اللغوي والإيقاعي والدلالي، والانفتاح أكثر على الأجناس الأدبية الأخرى، في محاولة لخلخلة المفهوم التقليدي للشكل والتجربة الشعرية ضمن تصور مفتوح ومتعدد لأشكال لا نهائية للكتابة الشعرية.

وقد تبلور هذا الشكل من الكتابة الشعرية في المغرب منذ أواخر السبعينيات في تجارب ونصوص مختلفة في أشكالها ومتفاوتة في قيمتها الفنية والدلالية. ثم اتسع مجاله

35- ظهرت البدايات الأولى لهذا الشكل في المشرق منذ أواخر الخمسينيات مع الماغوط وأنسي الحاج ويوسف الخال وغيرهم، تطويرا وتحويلا لتجربة أدباء المهجر. أما في المغرب فلم يتبلور إلا مع أواخر السبعينيات رغم المحاولات المحدودة التي ظهرت من قبل.

وظهرت فيه تجارب متباينة في رؤاها الشعرية، ووصل بعضها إلى مستوى جيد من الإبداع والشاعرية في البناء النصي والإيقاع واللغة الشعرية(36). إلى جانب نصوص أخرى ضعيفة فنيا وضحلة دلاليا ورمزيا. وبعض هذه التجارب مختلف جزئيا أو نسبيا عن التجارب التي تبلورت في الشكل السابق بحكم اختلاف الجيل الجديد الذي تبنى هذا الشكل عن الأجيال السابقة في رؤيته للعالم وفي طبيعة القيم التي ينشدها، وفي طبيعة بعض الرؤى والتجارب التي بلورها؛ فهي رؤى متحررة من سلطة القيم السياسية والثقافية التي سادت في الستينيات والسبعينيات. فيها الذاتي واليومي والغرائبي والهامشي، وفيها الصوفي والسوريالي والوجودي، وفيها الواقعي والانساني في أشكال وبناءات نصية متنوعة سنتوقف عندها بتفصيل في الصفحات اللاحقة من هذا الكتاب. غير أن هذا الشكل المفتوح ما زال يثير كثيرا من الجدل والنقاش في الساحة العربية والمغربية. ويرفض كثير من نقادنا وشعرائنا الإعتراف بمشروعيته وشعريته، لعدم خضوعه لضوابط شكلية وإيقاعية محددة، وضعف المستوى الفني والإبداعي لكثير من النصوص التي ظهرت فيه، وغلبة طابع الكتابة النثرية على بعضها.

خلاصة تركيبية:

الخلاصة أن الشعر المغربي المعاصر عرف نفس التحولات الكبرى التي عرفها الشعر العربي بالمشرق، في الأشكال والتجارب العامة، مع اختلافات جزئية نسبية. وهو في الوقت الراهن يتنازعه شكلان حداثيان عامان هما: شكل الشعر التفعيلي أو الحر، وشكل الكتابة الجديدة أو قصيدة النثر. وأحيانا تتداخل مميزات هذين الشكلين في بعض النصوص. أما شكل القصيدة التقليدية فقد أصبح حضوره ضعيفا ومحدودا.

ورغم ما حققه على مستوى التجارب العامة من تراكم نصي متنوع النبرات والأشكال، وما بلوره من رؤى ومواقف حداثية متباينة بحسب حاجات ومتطلبات وخصوصيات كل مرحلة، فإنه انطلاقا من زاوية التجربة الشعرية النصية كمعيار إبداعي شعري، يمكن أن نميز فيه، بصورة عامة، بين عدة أنماط من النصوص في مختلف الأشكال والتجارب العامة التي عرضناها سابقا:

1- نصوص تكرر ما هو شائع ورائج من مواقف وصور وأحاسيس وأشكال ضمن ثوابت التجربة العامة، ولا تعبر عن أية تجربة جديدة.

2- نصوص تقلد تجارب سابقة لشعراء عرب أو أجانب بطريقة غير مباشرة.

3- نصوص تحاول التوفيق بين ما هو عام وشائع وما هو فردي ذاتي ونصي، قد تفلح في بلورة تجربة جديدة وقد لا تفلح.

36- في نصوص معينة لمحمد بوجبيري، حسن نجمي، وفاء العمراني، إدريس علوش، عبد الدين حمدوش، حسن الوزاني، عبد السلام موساوي، إدريس عيسى، محمد عبد الغني، الزهرة المنصوري، أحمد هاشم الريسوني، أحمد محمد حافظ، محمد حجي، وداد بنموسى، جمال موساوي..

4- نصوص تبلور بالفعل تجارب شعرية جديدة، وتحمل رؤيا شعرية متميزة مرتبطة بحالات إنسانية وجودية أو فردية واجتماعية ضمن أشكال جديدة وبناءات رمزية تتسم بالجدة والطرافة والفرادة.

وعلى مستوى الشكل يمكن أن نميز بين ثلاثة أنواع من النصوص:

1- نصوص تخضع للشكل النموذجي وتتكيف معه بطريقة تفقدها استقلاليتها وطبيعتها الدينامية.

2- نصوص تحاول التوفيق بين الخضوع لأصول الشكل النموذجي والتحرر من بعض قيوده في أفق بناء شكل نصي جديد.

3- نصوص ذات شكل عضوي مفتوح، يشتغل وفق قوانين ذاتية خاصة، في استقلال نسبي أو تام عن الشكل النموذجي الثابت.

والشعر المغربي في المرحلة الراهنة مطالب أكثر من المراحل السابقة بمزيد من التجريب والتميز الفني والعمق الإبداعي في تجاربه، والانفتاح أكثر على أغوار الذات والقضايا الجوهرية والتجارب الإنسانية الكبرى، وعلى التراث الرمزي المغربي؛ الثقافي والتاريخي، الحكائي والأسطوري، وإعادة النظر في علاقته بالجمهور القارئ وطريقة التواصل معه لجلب اهتمامه أكثر، أمام تحديات الثورة التكنولوجية والإعلامية وانتشار وسائل الاتصال السمعي والبصري، وأمام تعدد أنماط الانتاج الثقافي والأدبي وتنوعها وإقبال الجمهور عليها نسبيا أكثر من الشعر، وخاصة الرواية والمسرح والسينما.

تجربة قصيدة النثر في المغرب:
قراءة في التصور النظري والإنجاز النصي

مدخل:

تهدف هذه المقاربة إلى إثارة مجموعة من القضايا والتساؤلات بخصوص تجربة قصيدة النثر بالمغرب، في مجال التصور النظري لطبيعتها وخصائصها الفنية والدلالية ومكوناتها النصية العامة، وفي مجال الممارسة الإبداعية والإنجاز النصي. على اعتبار أن كثيرا من الإشكاليات النظرية والنصية التي أثارها هذا النمط من الكتابة ما زال يكتنفه اللبس والغموض بالرغم من التراكم الكمي والكيفي الذي حققه على مستوى النشر والممارسة الإبداعية. وذلك بسبب عدم تبلور حركة نقدية جادة مواكبة لحركة الكتابة والتجريب النصي، باستثناء بعض المقالات القليلة والقراءات والمتابعات الصحفية المتسرعة. مما يدل على أن حركة قصيدة النثر في المغرب والعالم العربي ما تزال موضوعا بكرا للبحث والدراسة، يهابه ويتحاشاه النقاد والباحثون.

قصيدة النثر العربية واستيراد المفهوم:

وأول أسباب حالة اللبس والغموض التي تكتنف هذه الحركة مصطلح 'قصيدة النثر' نفسه الذي شاع وراج بشكل واسع برغم ما يحمله من مفارقات، وعدم صلاحية للدلالة على خصب وتنوع مسارات هذا النمط من الكتابة في التجربة العربية، وعدم استيعابه لتعدد الأشكال والممارسات النصية التي تبلورت فيها، وللتحولات والإبدالات التي أحدثتها في بعض مكونات الكتابة الشعرية على امتداد فترة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات كما أشرنا سابقا.

وقد شكل كتاب 'سوزان برنار' في هذا المجال سلطة نظرية ومرجعية كبرى في كتابات كثير من الشعراء والنقاد، بحيث تم الاعتماد عليه بشكل حرفي أحيانا في التنظير لقصيدة النثر العربية وفي تحديد خصائصها ومميزاتها الشكلية والدلالية، رغم أن الخصائص التي حددتها 'برنار' هي خصائص عامة ونسبية وليست معايير ثابتة ومطلقة. فهي مستخلصة من تجارب ونصوص من الشعر الفرنسي(37)، وليس بالضرورة أن تكون مطابقة لقصيدة النثر في العالم العربي ومعبرة عما اتخذته من أشكال ومسارات.

37- Suzane Bernard: Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'a nos jours. Nizet, Paris1958.

وما حدث في المشرق تكرر عندنا في المغرب، حيث تبنى كثير من الشعراء والكتاب أفكار هذا الكتاب واتخذوه مرجعا لهم في تشكيل المفهوم النظري المتعلق بخصائص قصيدة النثر، وفي ممارسة الكتابة وتشكيل النصوص.

ومما يدل على الغموض والبلبلة اللذين أحدثهما هذا الكتاب ما أبرزه المهرجان الأول لقصيدة النثر الذي أقيم بمدينة الجديدة في دجنبر1995 من خلاف وجدال واسع حول القضايا التي اقترحتها اللجنة التنظيمية للنقاش والتساؤل. وأغلب هذه القضايا مستخلص من الخصائص العامة التي حددتها 'سوزان برنار' لقصيدة النثر في تجربتها الفرنسية. وقد وردت في مشروع ورقة بيان المهرجان بالصيغة التالية: 'إلى أي حد يمكن أن نتفق على ملامح مميزة لقصيدة النثر، وما هي بنيتها الجمالية الشعرية المميزة لها عن البنيات الجمالية الأخرى؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار المقاييس التالية علامات دالة وفارقة:

1- المجانية، بمعنى لا زمنية ولا مقصدية لقصيدة النثر.

2- غير ملتزمة حسب مفاهيم الالتزام المذهبية.

3- الإيقاع الداخلي، لا تقبل الإيقاع الخارجي المسبق.

4- الكثافة والقصر.

5- غير رؤيوية، لا علاقة لها بالشعر الصوفي.

6- لا شكل لها، كل قصيدة هي شكلها.

7- مواجهة اللغة بشكل سافر.

8- اعتمادها الدهشة والتشويش على أفق انتظار المتلقي'.

وأول ما يمكن ملاحظته على هذه الخصائص أن بعضها يمكن أن ينسحب على النص الشعري الحداثي عامة، وبعضها الآخر لا يلائم ولا ينطبق بتاتا مع ما تبلور من نصوص خصبة ومتنوعة في حركة قصيدة النثر العربية، وخاصة صفات: المجانية واللامقصدية، القصر، التجرد من الرؤيا، نفي العلاقة بالشعر الصوفي. ويمكن أن نبدي بإزائها الملاحظات التالية:

• المجانية واللا زمنية:

كل عمل أدبي هو زمني ولا زمني في آن. زمني باعتبار الزمن الذي يكتب فيه ولا زمني باعتبار ما يمكن أن ينطوي عليه من مواقف ورؤى إنسانية عامة متجاوزة لعصره وزمنه. أما نفي المقصدية فهو من قبيل الوهم. نعم يمكن القول إن نص قصيدة النثر، والنص الشعري عامة، لا يحمل معنى واحدا ووحيدا مقصودا في حد ذاته، وإنما هو عالم رمزي متعدد الدلالات والأبعاد. ولكن هذا لا يعني غياب المقصدية وإلا فهو عمل عبثي وجوده وعدمه سواء. والمقصدية هنا ذات طبيعة رمزية عميقة وخفية وليست مقصدية واضحة ومباشرة.

www.booksall.net

- **الكثافة والقصر:**

مقياس الطول والقصر كمعيار كمي غير كاف وحده للتمييز بين الأجناس الأدبية بل لا بد من مراعاة الخصائص الكيفية النوعية التي تميز الجنس على مستوى الاشتغال النصي الداخلي. والنصوص والمجموعات الشعرية التي كتبها الماغوط وانسي الحاج وادونيس ورفعت سلام وحلمي سالم ووفاء العمراني وحسن نجمي ومحمد بوجبيوي وحسن الوزاني مثلا ضمن قصيدة النثر ليست كلها قصيرة، بل فيها الطويل المركب المعقد البناء، والقصير المقتصد، والمتوسط الطول. أما الإيجاز والكثافة فهما من آليات اشتغال الكتابة الشعرية عامة إلى جانب التكرار والتشاكل.

- **نفي الرؤيا والعلاقة بالشعر الصوفي:**

النص الشعري في عمقه رؤيا متميزة، والنص الذي لا يحمل رؤيا هو نص ضحل إبداعيا ودلاليا. وأقصد هنا 'الرؤيا بمختلف مكوناتها وتفاعلاتها الإبداعية والرمزية وليس 'الرؤية البسيطة المباشرة. فكيف ننفي الرؤيا عن قصيدة النثر العربية وهي تراهن، ضمن ما تراهن عليه، على بلورة رؤيا شعرية جديدة مغايرة للرؤى النمطية المستهلكة في الشعر العربي؟

ثم كيف يمكن نفي علاقتها بالكتابة الصوفية وكثير من شعرائها في المشرق والمغرب متأثر بالفكر الصوفي ويستلهم كتابات النفري والحلاج وابن عربي والبسطامي وجلال الدين الرومي وغيرهم؟ وماذا نقول عن الرموز والصور والرؤى الصوفية التي تطفح بها نصوص وفاء العمراني وصلاح بوسريف ومحمد الصابر وغيرهم؟

إن قصيدة النثر في المغرب والعالم العربي تمثل تجربة جديدة من تجارب الشعر العربي أو شكلا من أشكال التحول في هذا الشعر، تضافرت عوامل عديدة ومتشابكة على ظهورها، سياسية وثقافية وحضارية، تراثية وحداثية، داخلية وخارجية... ويجب النظر إليها على هذا الاعتبار داخل سيرورة هذا الشعر وصيرورته وليس خارجه، وبعيون عربية وليس بمصطلحات ونظارات فرنسية مستوردة فنسقط عليها ما هي براء منه، برغم ما يمكن أن يوجد من مظاهر التشابه والتقاطع بينها وبين قصيدة النثر الفرنسية في بعض المميزات والصفات.

تمظهرات قصيدة النثر المغربية:

انطلاقا من هذا التصور يمكن رصد تمظهرات ومميزات قصيدة النثر بالمغرب على مستوى الإنجاز والممارسة النصية، انطلاقا مما جسدته النصوص وليس مما قررته سوزان برنار في كتابها.

إن النصوص والمجموعات النصية التي ظهرت ضمن حركة قصيدة النثر بالمغرب منذ أواخر السبعينيات، وعلى امتداد دفترة الثمانينيات والتسعينيات، تتسم بالتعدد والتنوع في التجارب والأشكال والرؤى. وتدل على أن هذا النمط من الكتابة تبلور عندنا

في أشكال مختلفة من البناء النصي، وبطرق وأساليب متنوعة، وبرؤى شعرية متعددة ومتباينة. وقد استطاعت بعض تجاربه بلورة رؤى نصية جديدة واقتراح بدائل جديدة لبعض مكونات الخطاب الشعري مع استمرار الانجازات الحداثية التي حققها الشعر العربي والمغربي في المراحل السابقة:

1- إعادة ربط الكتابة الشعرية بالذات الفردية وإحساساتها الإنسانية والوجودية والاجتماعية، وتخليصها من وصاية الخطاب السياسي وسلطة الإيديولوجيا.

2- تحرير الإيقاع من التقنين والنمطية، ومحاولة تحقيقه بالتكرار والتوازي على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي والبصري(38).

3- تجربة الجمع بين الكتابة الشعرية والرسم التشكيلي(39).

4- التناص مع لغة الحديث اليومي ونصوص التصوف.

مع وجود تجارب أخرى ومحاولات ضعيفة فنيا وضحلة إبداعيا ودلاليا وتفتقر إلى كثير من الشروط والمواصفات المفترضة أو المطلوبة في الكتابة الشعرية. ويحتاج أصحابها إلى مزيد من التجريب والوعي الشعري الفني والجمالي، وإلى مزيد من الثقافة والتجارب في الكتابة والحياة.

أما بالنسبة للأشكال النصية التي تمظهرت بها هذه التجارب فيمكن تشخيصها من عدة زوايا وانطلاقا من طريقة تعامل شعرائنا مع المكونات الأساسية للنص الشعري وخاصة البناء النصي الهيكلي، والإيقاع، واللغة والتركيب، والرؤيا الشعرية.

البناء النصي الهيكلي:

يتراوح شعراء قصيدة النثر عندنا في الغالب بين ثلاثة أشكال من البناء أو التشكيل النصي:

1- نصوص قصيرة مقتصدة على شكل ومضات أو مشاهد وصور تلتقط حالات ولحظات محددة بإيجاز وكثافة:

فلتعتقل كل الصقور
كل النسور
طيري بلا وجه
يجيء

38- تعرضنا لتمظهرات البنية الإيقاعية في هذه التجربة بتوسع في دراسة سابقة بعنوان: إشكالية الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة، منشورة بالملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي: 1996/21/1.

39- كما في تجربة الرياح البنية المشتركة بين حسن نجمي والفنان محمد القاسمي(1993).

ليضرم النار

في كل القبور(40)

2- نصوص قصيرة أو متوسطة الطول ذات بناء شبه دائري يقوم على التوازي التركيبي والدلالي:

I- تملك كل شيء

ولا تملك

ها هي الكآبة.

لك أن تحرق عشبا يستظل بحافة الأرض

لك أن تطفئ ما يتقد من أحجار الأرصفة

لك الكأس كي تشرب وحدك

لك الظل والضوء

لك هذا التراب

لك الساعة كي تمحو الثواني وتختن الوقت

لك كل هذه الهمهمات الخفيضة.

II- تملك كل شيء

ولا تملك أعصاب الهدأة

تقدم واتكئ على دم

تقدم -هذه الخريطة سرير لك...(41)

3- وهناك نصوص أخرى طويلة نسبيا متعددة المقاطع وذات طبيعة مركبة ومتنامية في بنائها، يتقاطع فيها الغنائي مع السردي أو الدرامي، أو يهيمن أحدها عليها:

I- عندما جاءني في الليل، قال لي: انزل إلى دمك

في الطريق الى المتاهة نسيت قلت: هذا الحزن مثلي

منشغل بأشيائه. لكنني مشيت. لماذا أثقل وجهي

بعينين لا تنامان؟ لماذا مشيت؟

40- نص بعنوان 'وعد' من مجموعة 'وردة النار' لعبد الدين حمدوش - منشورات اتحاد كتاب المغرب1993 -ص:48.
41- من نص 'السيد الضليل/ مجموعة 'حياة صغيرة' لحسن نجمي - دار توبقال1995 ص:75.

لو أن الفراغ وحده نام قربي

لكنها الذكرى تملك كل شيء

انتبهت: هذا ظلي

خشيت أنساه في المقعد الخلفي. كم خبرته مثل عرق في المسارب! دائما قربي مركونا في المساء. دائما معي في الهزيمة. أنا لا أعرف له عنوان غير صفحة أيامي. لا أعرف له طريقا إلا متاهتي. ما الذي تبقى لديك

لتقتله؟! انت مُتّ ومات ما كان ينبغي أن تموته

حقا

كبر هذا الخلاء[42]!

- **الإيقاع**

وعلى مستوى الإيقاع يمكن التمييز أيضا بين ثلاثة أشكال من النصوص:

1- نصوص لا تهتم كثيرا بالإيقاع إلا ما جاء عفويا، وتعنى أكثر بشعرية الصورة والتركيب والدلالة.

2- نصوص توظف التكرار والتوازي بمختلف أنواعهما وتعمل على تشكيل بنيتها الإيقاعية من خلال تشكيل الفضاء واستغلال التوازنات والتقابلات الصوتية والتركيبية والدلالية:

ما يملكني لا أعرفه

ما أعرفه لا أملكه

أقل مما أبغي ما ينبغي

وانتمائي، قطعا،

لما يليق باستقبالي

من فوهة التمرد

غذيت ذاكرتي

من أعالي البوح

عميقا

---

[42] من نص "على مضض" حسن نجمي، المجموعة السابقة -ص:70.

ينزف عقيق أبجديتي

ولي من شجر الشمس احترام

وامتداد(43)

3- نصوص يتقاطع فيها أحيانا إيقاع التفعيلة مع إيقاع التكرار والتوازي، من غير الخضوع للتقنينات العروضية الصارمة:

وأطفو

كومضة برق

أضيء الطرقات

وأشعل العتمة

كل جهات الجسد اشتعلت

وعيني

وحدها مطفأة(44)

- **اللغة والتركيب:**

كما يمكن أن نميز أيضا في هذه التجربة بين ثلاث حالات من التشكيل اللغوي والأسلوبي، قد يهيمن أحدها على بعض النصوص وقد تتداخل وتتقاطع في أخرى:

1- لغة الانزياح والخرق والتعبير بالصورة والرمز.

2- لغة الحديث اليومي.

3- أسلوب السرد والحوار.

- **الرؤى الشعرية العامة:**

أما بالنسبة للرؤى الشعرية العامة التي بلورتها نصوص هذه الحركة فيمكن اقتراح التصنيف التالي، برغم ما يمكن أن يتصف به من تجزيئية واختزال تقتضيهما طبيعة القراءة التي نقدمها:

1- نصوص تبني رؤاها انطلاقا من عالم الذات، أو انطلاقا من رصد ذاتي لمفارقات اليومي والهامشي في الحياة الاجتماعية، أو من خلال الكشف عن مظاهر وأبعاد مأساوية في حياة الناس اليومية:

43- من نص 'فتنة الأقاصي/ مجموعة 'فتنة الأقاصي' لوفاء العمراني - دار الرابطة، البيضاء -1997- ص:39.

44- نص بعنوان 'اشتعال' من مجموعة 'فاكهة الليل' لصلاح بوسريف - مطبعة زناتة -1994 ص:94.

صباح الاثنين
وموسيقى الجاز
ما تزال تملأ الكؤوس
ما الذي يجعل الثواني
أثقل من فشل ذريع
البن أقرب نزوة
إلى الغيب
والموت ظلا
لرسوب الأسر؟!
تجلس إلى الأصدقاء
مثلما تجلس إلى هزائم طازجة:
الأكبر يحلم بالأرامل
الأصغر تماما
يشيخ في التهيؤات
وما تبقى
يدوزن العمر
على إيقاع السجائر المهربة...(45)

2- نصوص ذات رؤيا يتشابك فيها الوجدان الفردي بالوجدان الجماعي وتنفح على آفاق اجتماعية وطنية وإنسانية:

حلوان وحيدة في العراء
ثمارها لخنازير البر
موسم
بلا حصاد
وحيدة في الأحزان

45- نص بعنوان: أعطاب وردية من مجموعة لا أحد في النافذة. لعبد العزيز أزغاي - منشورات إفريقيا الشرق، البيضاء - 1997- ص:13.

خنساء
الزمن الأخير
تغزل أيامها في انتظار الايبين
المتعبين(...)
حلوان شيّبها الترقب والإنتظار
وحيدة
بلا خمر ونار(46).

3- نصوص تهيمن عليها ظلال الرؤيا الصوفية ورموز وإشراقات الخطاب الصوفي بطرق وأساليب مختلفة ومستويات فنية متفاوتة: التكرار/الاقتراض/ الامتصاص/ الاستلهام:

دعيني أخض الموج
لي نديم
وجرعة ريح
متى
أينعتْ
همتُ في خلوتي
ونشرت القلب بحرا
وهذا
أول الكشف
ومن صحبتي
خرجت
لا أرى في الناسِ غير منارات
تضيء خلوتي
وتأخذني

46- من نص بعنوان ´مرثية حلوان/ مجموعة ´عاريا أحضنك أيها الطينُ لمحمد بوجبيري - مطبعة دار قرطبة 1989- ص:25؛

في ألقٍ
فكيف أسمو
ووجهي على مشارف أرض
وسعت هموم القلب
وما عاد فيها
وقت لغير الشموخ(47)

4- نصوص تهيمن عليها بعض ملامح الرؤيا الوجودية والسوريالية: ٌرجل ينتحر تحت قبعةٌ:

سأستغل الظلمة
لكي أوقع بالملائكة
فلما ذا أضطر للموت وحدي؟
كأن السيوف تنهمر باستمرار على كتفي
أنا المحارب، كأن مجدي
أن آتي بالنهار، وأضيع
رجفة العين في السواد
مسمر على عجلة بأربعة فصول
ألهث بالثلج
والشتاء جعل لي مكانا في الزرقة
في حقيبة صيف مضى
أبدو فرحا من شدة الظلمة
والجديد في نفسي يملك من الذكاء
ما يجعلني حديدا في خرب ساخرة...(48)

www.books4all.net

47- من نص بعنوان: ٌمقام المعرفة/ مجموعة ٌعلى إثر سماءٌ. لصلاح بوسريف - منشورات فضاءات مستقبلية، البيضاء -1997 ص:6.

48- من نص بعنوان ٌرجل ينتحر تحت قبعة - لعبد الحميد جماهري- مجلة ٌفضاءات مغربية، عدد: 3/1996 - ص:27.

خلاصة:

النتيجة التي نصل إليها في آخر هذه المقاربة هي أن قصيدة النثر بالمغرب تمظهرت بأشكال ورؤى متباينة ونهلت من منابع متعددة؛ فهي تجربة تتقاطع فيها النصوص الطويلة والقصيرة، البسيطة والمركبة ويتداخل فيها الغنائي والسردي، الدرامي والتشكيلي، الزمني واللازمني، ويتشابك فيها الذاتي والإنساني، اليومي والواقعي، الصوفي والمأساوي، الفوضى والنظام، الوحدة والتشظي، الانسجام واللانسجام... وهي ذات مستويات شعرية متفاوتة، فيها النثري البسيط والشعري المتألق، وفيها السطحي والعميق، والمقلد المكرر والمبدع الخلاق. وبهذا فهي في حاجة إلى دراسات نصية موسعة وإلى حركة نقدية موازية تمارس الخلخلة والتمييز والغربلة، وإلى تأصيل نظري وتنظيري يحدد الشروط والضوابط العامة حتى لا تتحول الكتابة في قصيدة النثر الى عملية مجانية بسيطة بلا حدود أو ضوابط، إن ممارسة الكتابة بدون نظرية هو 'انحياز للكلام والخطابة(...)، فنحن أمام مفارقات منها أن الإبداع تجاوز للحدود وتحطيم لها، ولكنه في الوقت عينه بحاجة إلى تنظير يدخل في علاقة جدلية مع ممارسة الكتابة، بل إن التنظير لا ينفصل أساسا عن الإبداع... كل منهما يحدد الآخر ويلغيه...'[49].

والمطلوب من هذه التجربة كي تأخذ مشروعيتها الشعرية بشكل أوسع أن تبلور مزيدا من الرؤى النصية الجديدة والأشكال التعبيرية المتميزة على مستوى اللغة الشعرية والإيقاع والتناص والتشكيل النصي، وتبتعد عن التقليد والتكراروالنمطية التي انتقدتها في التجارب السابقة.

والمطلوب من النقاد توسيع وتعميق اهتمامهم بهذه التجربة، والجمع بين النقد النصي والنقد النظري، وممارسة عملية الغربلة والتقويم والتمييز، وليس الاستمرار في التسامح وتبرير ضعف شاعرية بعض نصوصها عن طريق الاحتماء بمظلة الحداثة وتداخل الأجناس وهدم الحدود بين ما هو شعري وما هو نثري أو كلام عادي. 'لقد أخرستنا فضيلة التسامح الأدبي حتى أصبحت كل النصوص تشبه بعضها'. كما قال الشاعر محمد الأشعري، و'ما تزال الأسئلة العامة التي تعد في حد ذاتها مهربا من النص هي السائدة، بينما يتحول النقد يوما بعد يوم إلى آلة محايدة تجوس أجسادا مختلفة بنفس القناعة ونفس الحساسية'[50].

49- محمد بنيس : حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة- المركز الثقافي العربي- البيضاء، ط1985/1 - ص : 248.

50- محمد الأشعري (...)- الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي - عدد: 350- 1993/3/7 - ص:3.

www.books4all.net

قصيدة النثر وإشكالية الإيقاع

-مقاربة نظرية ونصية-

مدخل: قصيدة نثر أم تجربة شعرية جديدة؟

موضوع هذه المقاربة* يتعلق بإشكالية الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة. والأسباب التي دفعتني الى تفضيل مصطلح «التجربة الشعرية الجديدة» على مصطلح «قصيدة النثر» عديدة، منها : أن هذا الأخير لايعبر عن الخصائص الجوهرية لشعرية هذا النمط من الكتابة، ولايشير إلى ما تتميز به من خصائص فنية ودلالية وما تكتنزه كثير من نصوصها من إمكانات شعرية راقية، فضلا عما ينطوي عليه من تنافر وعدم انسجام بين لفظتي «قصيدة» بما توحي به من خصائص بنائية إيقاعه وتركيبية، و«نثر» الذي يحيل الى الكتابة النثرية في تعدد أنواعها ومستوياتها، وبرغم مايمكن أن تدل عليه إضافة احدى اللفظتين للأخرى من تزاوج وتداخل بين الشعر والنثر، كما هو واضح من مصطلح «الشعر المنثور» أو «النثر الشعري» اللذين شاعا في مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات، فإن المصطلح وبهذا الشكل «قصيدة/ نثر» يشير إلى كائن فني هجين أو لاشرعي في نظر البعض فلا هو بشعر ولا هو بنثر كما يقول كثير من النقاد والمحافظين. وإذا كانت الأجناس الأدبية تتداخل وتتقاطع أحيانا في عملية الكتابة، والحدود بينها مفتوحة... فإنه لابد أن تهيمن في آخر المطاف صفات نوعية خاصة على النص، فإما تهيمن عليه صفات الشعر أوصفات أحد أجناس أو مستويات النثر. والمقياس المعتمد هنا هو هيمنة الصفات أو العناصر النوعية الأساسية أو الجوهرية وليس الصفات الثانوية أو العامة المشتركة بين الأجناس الأدبية عامة. واقصد هنا النصوص التي تصل إلى درجة معينة من الإبداع والشاعرية وليس المحاولات البسيطة أو الضعيفة.

والمتتبع لنصوص هذه التجربة سوف يكتشف بسهولة أن معظم نماذجها الجيدة أو الراقية تغلب أو تهيمن عليها صفات الشعر، سواء على مستوى اللغة والتركيب أو على مستوى الإيقاع والبناء الهندسي والدلالة النصية ... ثم إنها تقدم من أصحابها ومن أكبر روادها على اساس أنها شعر لا نثر أوفي نقطة المابين، فيوسف الخال مثلا يقول في حوار أجري معه سنة 1971: « قصيدة النثر، كما نشأت في الشعر الفرنسي منذ لو تريامون، هي غيرها في هذه المحاولة الجديدة في الشعر العربي (...) وقد تبنت مجلة «شعر» محاولات لا تعتمد على البحور، ولا على الأوزان الشعرية المتوارثة. وكان اعتبارنا لها شعراحلالا،

---

* قدمت هذه المقاربة ضمن أعمال المهرجان الأول القصيدة النثر المقام بمدينة الجديدة، أيام15-16- 17 دسمبر 1995، بتنسيق من فرع اتحاد كتاب المغرب والأكاديمية الجهوية بالجديدة.

لا شعرا منثورا أو نثر شعريا، صدمة قوية لمن بقيت في أذهانهم رواسب الشعر التقليدي»(51).

ومصطلح «التجربة الشعرية الجديدة» الذي نقترحه يقر ضمنيا بالمشروعية الشعرية لهذه النصوص ويؤكد على طابعها التجريبي وعلى جدتها... والجدة هنا لاتعني بالضرورة التجديد في كل شيء أو طرح بدائل جديدة في كل مستويات الكتابة الشعرية بالقياس إلى التجارب أو الأجيال السابقة. وإذا كانت هذه الحركة كظاهرة مهيمنة، جديدة زمنيا واستمرارا في نفس الآن لتجارب سابقة...فإن كثيراً من شعرائها اقترحوا تغييرات وبدائل على مستوى الرؤيا الشعرية، حيث تسود نصوصهم روح الرفض للقيم الثقافية والايديولوجية التي هيمنت على الشعر العربي الحديث في المراحل السابقة، والإتجاه إلى البحث عن قيم جديدة ورؤى بديلة، والعمل على تخليص الشعر من سلطة الإيديولوجيا ووصاية الخطاب السياسي. وعلى مستوى اللغة حيث العودة إلى إعادة الاعتبار للغة الحديث اليومي في بعض النصوص، والانفتاح أكثر على الأجناس الأدبية الإخرى وتوظيف بعض تقنياتها وخاصة السرد فضلا عن البديل الإيقاعي الذي سنوضح بعض معالمه في هذه المقاربة.

حركية الإبداع وجمود النقد

ولعل شيوع مصطلح «قصيدة النثر» هو من بين الأسباب التي جعلت كثيرا من القراء والكتاب لايعترفون بشعرية هذه النصوص، وخاصة الذين تشكل ذوقهم أو أفق انتظارهم على الكتابة الشعرية العمودية أو التفعيلية، فيلجأون إلى تحكيم قيم فنية معينة مستنبطة من تجارب شعرية سابقة وتعميمها على التجارب الشعرية الجديدة أو اللاحقة التي قد تتجاوز تلك القيم ولا تخضع لها بفعل ما تعرفه قيم الحياة من تحولات وتغيرات في مختلف مجالاتها.

ومثل هذه المواقف ليست جديدة في تاريخ الأدب العربي أو تاريخ الآداب العالمية، فقد ووجهت بمثلها كثير من الأشكال التعبيرية و الأجناس الأدبية الجديدة في بداية ظهورها... والطريف أنها أصبحت فيما بعد أشكالا سائدة ومعترفا بها بل مهيمنة في فترات لاحقة بعد أن كانت تعتبر أشكالا وأجناسا هامشية «إن التغيرات المتواصلة في نظام القيم الفنية يحدث تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة للفن. فما كان يعتبر، من زاوية النظام القديم، ضئيل القيمة أو ناقصا، مرادفا للغواية والزيغ، أو مجرد مرادف للخطإ؛ كما أن ما كان يعتبر بدعة أو منحطا أولا قيمة له - يمكن أن يظهر أو يتبنى، في أفق نظام جديد، كقيمة إيجابية» (52).

وانتشار هذا اللون من الكتابة الشعرية واتساع رقعته وهيمنته على الساحة الأدبية

51- يوسف الخال، منير العكش: حوار التاريخ والإبداع - مجلة مواقف، عدد: 15-1971- ص: 70.

52- رومان جاكو بسون، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة: ابراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية- ط1/ 1982 - ص 86.

لم يحدث بشكل اعتباطي أوبالصدفة، وإنما يمثل مشروع بحث عن قيم ثقافية وفنية جديدة وتعبيرا عن حساسية فنية جديدة وتصور مغاير لطبيعة الإيقاع في الشعر، وإن لم تتضح بعد معالمه بما فيه الكفاية، في مقابل التصور العمودي والتصور التفعيلي. وأغلب الذين يعارضونه ينظرون إليه نظرة شكلية محافظة لا تهتم إلا بعنصري الوزن والتفعيلة ومدى حضورهما أو غيابهما فيه وتلغي أو تهمش العناصر و الخصائص الأخرى المميزة له على مستوى اللغة والإيقاع والدلالة النصية. وهم ينطلقون في ذلك من قيم فنية معينة، يعتبرونها مطلقة وثابتة، ويريدون فرضها على الكتابة الشعرية التي تتميز بالحركية والانفتاح والتحرر من القيود الجامدة.

إن مثل هذه المواقف النقدية المحافظة تمثل إحدى المفارقات المثيرة في تجربتنا الأدبية المعاصرة، ففي الوقت الذي يتطور فيه الإبداع ويتحول ويتحرر ويتجاوز فيه نماذجه باستمرار باحثا عن قيم فنية ودلالية بديلة يبقى النقد مترددا متعثرا ومشدودا إلى القيم السابقة ساعياً إلى ربط عجلة الإبداع بها، رافضا لما لايوافقها وما لا ينسجم معها فيتحول النقد بذلك إلى سلطة وصاية أو جهاز مراقبة، ويصبح النقاد «شرطة فن» كما يقول رولان بارت(53) وفي هذا الموضوع المتعلق بخروج الشعراء عن القيم الفنية السابقة، وخاصة عن الأوزان التقليدية وبحثهم عن اشكال ايقاعية جديدة، أورد جاكوبسون قولة ذكية وطريفة لأوزيب بريك OSIP BRIK الذي يعتبره الشخص الأدهى من كل الشكلانيين الروس. يقول بريك: «إننا لا نتابع ولا نحاكم المتآمرين السياسين الا حينما تفشل مؤامرتهم، أما في حالة نجاح مؤامرتهم فإن المتآمرين أنفسهم هم الذين ينصبون أنفسهم متهمين وقضاة. فلو تأصلت الخروقات التي تمارس على الوزن لاكتسبت صفة القانون العروضي» (54) فالمطلوب إذن من الشعراء والنقاد معا تأصيل هذه الخروقات والوعي بها، وليس الاستمرار في رفض القيم السابقة بدون بديل.

نحو تصور نصي لاشتغال الإيقاع في الشعر

التشكيل الإيقاعي في الشعر لايتحقق بالوزن والتفعيلة فقط، وإنما يمكن أن يتحقق بطرق وآليات أخرى عديدة... ثم إن شعرية الشعر لا تتحقق بالوزن أو بالإيقاع فحسب، وإنما تتضافر على تحقيقها وتتفاعل في بنائها عدة عمليات تشكيلية وعدة عناصر ومكونات أخرى لغوية، تركيبية وأسلوبية، دلالية ورمزية.

وإذا كان الإيقاع من شروط الشعر الأساسية فإن تقنيات العروض ليست هي التشكيل الإيقاعي الوحيد الممكن للشعر.. فهي لا تمثل إلا محاولة محدودة لتأطير اشتغال الإيقاع في الشعر العربي، ولاتملك صفة القداسة، فضلا عن ارتباطها بتصور معين للشعر وبرؤية معينة للعالم أصبحت اليوم مستهلكة ومتجاوزة.

53- Roland barthes: Critique et verité - coll tel quel. Edi. Seuil Paris- p: 34-35

54- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية – ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون –دار توبقال، ط1988/1– ص: 94.

والإيقاع في مفهومه العام بعيد عن التقنين والجمود ويتسم بالحرية والإنفتاح والتنوع، ويمنح حرية أكثر للشاعر والكتابة الشعرية. فهو يتحقق بتكرار ظواهر صوتية وفق نسق معين وعلى مسافات زمنية متساوية (55). من غير حصر أو تقنين لهذه الظواهر أو لأشكالها الصوتية، مع وجود فجوات ومسافات توتر فاصلة بينها بقصد تكسير الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق(56).

والإيقاع بهذا المفهوم أوسع وأرحب من الوزن ومختلف عنه لأنه « أولا: أخف بكثير من صرامة الوزن، فهو لايحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة - التفاعيل ونوعيتها- ولكنْ تفضيل أشكال على أخرى، وثانيا: ينظم الاندفاع الإيقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي والمتجسدنة على هذا النحو في العروض التقليدي فقط، ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التي لها قيمة جمالية مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا: لأن الشاعر، وهو يخضع للإندفاع الإيقاعي، يقل احترامه للقواعد التقليدية (...) ليتبع قوانين أهم للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتحجر»(57).

إن إمكانيات التشكيل الإيقاعي في الشعر مفتوحة واسعة وعديدة وغير محصورة في قوالب معينة كما هو الشأن في العروض التقليدي، لأن طبيعة هذا التشكيل والعناصر المكونة له والمهيمنة فيه، ومعايير جماليته، يمكن أن تختلف من عصر الى آخر ومن مرحلة فنية إلى أخرى، ففي عصر النهضة بأروبا مثلا - كما لا حظ جاكوبسون- «كانت الفنون البصرية، بداهة، تمثل المهيمنة، أي جماع المعايير الجمالية للحقبة. فكل الفنون الأخرى كانت موجهة نحو الفنون البصرية، كما كانت تتموضع في سلم القيم بحسب بعدها أو قربها من هذه الأخيرة. أما في الفن الرومانتيكي فإن القيم العليا، خلافا لذلك، قد أسندت الى الموسيقى. وهكذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتجه صوب الموسيقى: لقد أصبح منظما بطريقة موسيقية (...) إن هذا الإنتظام حول مهيمنة كانت، في الواقع، خارجة عن جوهر الأثر الشعري ذاته، كان يؤثر على بنية القصيدة فيما يتعلق بنسيجها الصوتي وبنيتها التركيبية SYNTAXIQUE ومجازها؛ يغير المعايير الوزنية والفقراتية STROPHIQUE للقصيدة، كما يغير تركيبها. أما في الجمالية الواقعية فتكون المهيمنة موجودة في الفن اللفظي، مما ينتج عنه تغير في سلمية القيم الشعرية(58)»

55-محمد شكري عياد: موسيقى العربي - دار أصدقاء الكتاب - القاهرة (د.ت) ص: 53-54.

56- كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي/ دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين. بيروت، ط1/1979- ص 94.

57 -B. Tomachevski: Sur le vers, in théorie de la littérature/ textes des Formalistes russes - Réunis et traduits par T.Todorov - coll. tel. quel, Seuil, Paris 1965 p: 154.

57-نقلا عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث:
بنياته وإبدالاتها - ج1 - دار توبقال، البيضاء، ط1/ 1989 - ص : 175.

58- رومان جوكوبسون: نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص: 83,82.

وضمن هذا المنحى المميز بين محدودية العروض وجمود تقنيناته ورحابة الإيقاع وتاريخيته وتنوعه عقد محمد بنيس مقارنة دقيقة بينهما، مستعينا ببعض أفكار هنري ميشونيك H. Meschonnic، نورد منها الملاحظات التالية:

1- « الإيقاع أوسع من العروض».

2- «الإيقاع يوجد في الخطاب وبالخطاب، لا قبله ولا بعده»

3- « الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري».

4- يقول ميشونيك: «إن الإيقاع أهم بكثير في اللغة من أن نتركه للعروض».

5- «الإيقاع يوجد بالخطاب وفي الخطاب(...) فيما العروض نسق سابق على الخطاب، شبيه في وضعيته بالنحو».

6- العروض قابل للقياس والعد، ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، على عكس الإيقاع...»(59)،

والإيجابي والفعال في هذا التصور للإيقاع هو التأكيد على سعته ورحابته وعلى كليته وديناميته، وعلى تشكله النصي الداخلي ورفض تصوره كقوالب وأوزان خارجية جاهزة. فالإيقاع هنا لايتحقق إلا في النص وبالنص، ولا يشتغل إلا ضمن علاقة تفاعل مع العناصر الأخرى المشكلة للنص، ويتعدد بتعدد النصوص والذوات المبدعة... وهو غير قابل للإدراك خارج الفضاء النصي ولايوجود مستقلا خارجه. بل إن كثيرا من النقاد النصيين المعاصرين أسندوا للإيقاع وظيفة نصية بنائية ودلالية شاملة تلعب دور التنسيق والتوجيه والتأثير على مختلف العناصر والمكونات النصية الأخرى فتمارس عليها التغيير والتحويل ضمن علاقة جدلية داخلية(60).

نماذج من أشتغال الإيقاع في نصوص التجربة الشعرية الجديدة

يمكن أن نميز ضمن التجربة الشعرية الجديدة بالمغرب، انطلاقا من زاوية اشتغال الإيقاع، بين ثلاثة أنماط من النصوص:

1- نصوص لا تخضع لأي نموذج عروضي أو إيقاعي مسبق، توظف التكرار والتوازي بمختلف أنواعهما وتحاول خلق إيقاعها الداخلي الخاص من خلال الممارسة النصية واستغلال التوازنات والتقابلات الصوتية والتركيبية.

59- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - ج2, دار توبقال ط1 1990 ص: 67.

60- بوريس إيخنباوم : نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانيين الروس- ص: 53.

- هنري ميشونيك: راهن الشعرية - ترجمة: عبد الرحيم حزل - منظورات تواصلات، مطبعة تينمل، مراكش 93 - ص: 32.

J. Molino, J. Tamine: Introduction à l'analyse de poésie - éd. P.U.F. Paris 1987 - P 8-10.

2- نصوص تتقاطع فيها بعض التفعيلات، عن قصد من الشاعر أو عن غير قصد، ومن غير الخضوع للتقنيات العروضية، مع توظيف التكرار والتقابل والتوازي.

3- نصوص لا تهتم كثيرا بالإيقاع الا ما جاء عفوا، وتعنى أكثر بشعرية الصورة والرمز والدلالة.

وسنحاول أن نبرز في القسم الثاني من هذه المقاربة نماذج من توظيف التكرار والتوازي، بمختلف أشكالهما، كبديلين إيقاعيين للوزن والتفعيلة وأقصد هنا الإيقاع الذي يتحقق بتكرار الأصوات ومراكمتها، وتكرار الألفاظ والصيغ والتراكيب، وتوزيعها وتشكيلها بطريقة خاصة في بنية النص الشعري.

وكثير من الأشكال الإيقاعية التي تقوم على التكرار والتوزيع، وجدلية التماثل والاختلاف، كانت معروفة في الشعر العربي القديم والحديث، حيث كانت تتضافر مع الوزن العروضي لبناء إيقاعية الشعر في كثير من النصوص، (نصوص أبي تمام/ شوقي/ الجواهري مثلا...). ومما يدل على أهميتها ودورها الإيقاعي أنها كانت تطغى أحيانا على الإطار العروضي وتهيمن عليه فتفرض نظامها التقطيعي على البيت الشعري(61). وهو بالفعل ما حدث في كثير من النصوص الجديدة التي سنورد نماذج منها، وإن بشكل مغاير، حيث اكتسبت هذه العناصر الإيقاعية صفة الاستقلالية عن الوزن وأصبحت هي المهيمنة في بناء الإيقاع الذي اتسع مفهومه «ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت أو السطر الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني - الجناسات الخ -(...) وأصبح من الخطإ القول بأن الشعر لايقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزني معين ...»(62).

بل أصبح من الممكن، كما يقول جاكوبسون، « كتابة أشعار لاتلتزم إلا هذه الملامح الثانوية، فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن...»(63).

هذا الى جانب اعتبار عناصر أخرى من صميم البنية الإيقاعية للنص الشعري، لم يكن يعطى لها كبير اعتبار في الحقب السابقة مثل: الإيقاع البصري والكاليغرافي الذي يحققه التوزيع الهندسي لفضاء النص، والإيقاع النفسي والدلالي، وتكرار علامات وتيمات معينة، وصيغ تركيبية وتنغيمية معينة... فكثيرا من العناصر الإيقاعية التي كانت تعتبر أحيانا ثانوية أو هامشية في الكتابة الشعرية أصبحت اليوم رئيسية ومهيمنة. وهذا الأمر ليس غريبا أو جديدا في تطور الأشكال الفنية، لأن عملية التطور تحدث فيها أحيانا على

61- محمد العمري: اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي - منشورات دراسات - سال ط1/ 1990 - ص : 95-93.

• ملاحظة: كشف هذا الباحث بتوسع وعمق عن مظاهر وآليات اشتغال التوازنات الصوتية في الشعر العربي القديم في هذا الكتاب، وفي كتاب آخر له بعنوان: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر - الدارالعالمية للكتاب البيضاء، ط1 / 1990.

62- رومان جاكوبسون: ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي»، ص: 55

63- نفسه: 56

شكل «انزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، بعبارة أخرى: بتبدل في المهمينة. إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية، في إطار مجموعة معينة من القواعد الإنشائية العامة أو بالأحرى خاصة في مجموع القواعد الصالحة لنوع إنشائي معين – تغدو، على عكس، أساسية وفي المقام الأول. وخلافا لذلك، فالعناصر التي كانت، في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى فتغدوا اختيارية» (64).

ونقدم فيما يلي تصنيفا لإبرز هذه الظواهر الإيقاعية التي نتحدث عنها، مع تعريفات نظرية لها ونماذج نصية لأربعة من شعراء هذه التجربة، وهم : وفاء العمراني – محمد بوجبيري – عبد الدين حمدوش – وصلاح بوسريف، مع الاعتذار للذين لم نتمكن من إدراج نصوصهم لضيق الوقت ومتطلبات البحث والمقام. علما بأن الوعي بأهمية الوظيفة الإيقاعية لهذه العناصر يختلف من شاعر إلى آخر، ويتفاوت الإهتمام بها من ديوان لآخر، ومن نص لآخر:

1- **تكرار الأصوات** – الصوائت القصيرة والطويلة – بمراكمتها وتوزيعها بطريقة معينة داخل الأسطر الشعرية ضمن مقطع محدد أو ضمن جميع مقاطع النص، بأحجام وأشكال مختلفة في سياق مقصدية دلالية ورمزية، قد تعمد إلى توظيف القيمة التعبيرية لأصوات اللغة التي تأتيها أحيانا من خصائصها الفيزيائية والسمعية، ومن التداعي بالمحاكاة والمشابهة وغيرها.. (65).

2- **تكرار الألفاظ المتجانسة** صوتيا، كليا أو جزئيا (الاشتقاق / الجناس/ الترديد/ القافية...)، ضمن السطر الشعري الواحد أو ضمن مجموعة من الأسطر كما في حالة القافية التي تحقق تماثلات صوتية في آخر بعض الأسطر فضلا عن الوظيفة الدلالية التي تؤديها بتوظيف جدلية التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي. فهي ظاهرة إيقاعية وهارمونية في نفس الآن، تدخل في بناء النص ونسيجه معا، وتساعد على إعطائه جوه الانفعالي الخاص (66). وسواء في شكلها المتتابع أو المتقاطع أو المتباعد فإن القافية تقوم بوظيفة بنائية خاصة في بنية النص الشعري، لايمكن الاستغناء عنها، وخصوصا في الشعر الذي يضعف فيه الأساس الكمي أو النبري(67). على أن تركها جملة يختلف عن إسقاطها بين الحين والآخر، لأنها تحقق «نوعا من المؤالفة أو التناسب بين الأصوات كالجناس (...)، وتركها معناه الإستغناء عن نوع من المؤالفة Assonance، وأما اسقاطها من بيت أو أسطر بين أسطر أخرى مقفاه معناه أن صفة المؤالفة لم تعد هي وحدها المتحكمة في أواخر الأسطر، بل أصبحت تقوم بجانبها صفة مناقضة وهي المخالفة Dissonance، والمزج بين هاتين الصفتين أو الظاهرتين أساس من أسس الموسيقى في

64- نفسه: 84-85

65- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري – دار التنوير بيروت المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1/1985 – ص: 35-36.

66- محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي – ص: 119.

67- نفسه: ص : 98

جميع العصور، وهو نوع من الجمع بين الأضداد الذي يتميز به كلا الضدين وتجده النفس موافقا لطبيعتها»(68).

ويمكن أن نمثل للتكرار الصوتي والتجانس اللفظي والقافية بالمقاطع النصية التالية، نظرا لتداخلها وتقاطعها وصعوبة الفصل بينهما في الإشتغال النصي:

– من نص «أوراق الشمس» لوفاء العمراني:

وحمى هي المسافة

والنبض انجذار في الرحيل

عابرة في الزمان

عابرة في المكان

عابرة في المابين

ولامن يطرح العبور عني

(...)

العشق جهل المعارف

يدقق المتواعد

فيخيب

وتخبط الصدفة

فتصيب

في خلوتي قرأت الآخر

وفي الآخر قدرت نفسي (69)

ومن نص «أنين الأعالي» للشاعرة نفسها نورد المقطع التالي الذي راكمت فيه صوت العين وحروف المد كصوائت طويلة، فضلا عما فيه من تواز مورفولوجي وتركيبي:

عاريا الامن عريي

أمخر عباب ليل جوف يقيني

واستراح قمرا على يتم

68– نفسه: 123-124.

69– وفاء العمراني: أنين الأعالي – دار الآداب، بيروت ط 1 / 1992 – ص: 6-7-10-11.

سفيني
عاريا الا من عريي
أعلم السماء أن تعلو ، تعلو
تصهل قرب فجري الموحش
أعلمها الفتح
أعلمها الغواية
عاريا الا من عربي
يستجير بي النخل
تستمطرني الشمس
وأنا الصقيع التائق الى دفئه
أنا ربيع المنايا
عربدة الإله
ثوبة البغايا(70)

3- **ترديد ألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا** أو علامات وتيمات متماثلة دلاليا أو تحيل على حقل دلالي أو رمزي معين: (الترادف/ التداعي/ الاستدارة...)، وهو يدخل ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي الذي ينتظم متخيل النص الشعري وفضاءه العام. كما في نص «هكذا هم...» لعبد الدين حمروش الذي تكرر فيه لفظة «الأطفال» كل ثلاثة أسطر:

الأطفال
يلتفتون الى وجوههم
وينتسمون للشجيرات التي تسند
ظلالهم النحيفة
الأطفال
يداهمون خدر السماء
برشاشاتهم المائية يحاصرون
رفوف الهواء

---

70 – نفسه – ص: 75-77.

الأطفال
يرفعون خياما من بهاء
ويفتشون في جيوب الوردة
عن عرف السريرة(71)

وأيضا في مقطع من نص لبوجبيري بعنوان «أفول » حيث تكرر ورود لفظة « كلاب» ثلاث مرات:

كلاب مجوسية نهبت مدنا دفَنَتْها
كلاب
وداء المفاصل شلال
هاهم بدمي يطالبون
كلاب. . (72).

وكما في تكرار لفظة الليل في نص «فاكهة الليل» لصلاح بوسريف:

الليل يغسل وجه النهار
ويمحو
ضحكات الأزقة والشوارع
الليل سرير من سواد
وفاكهة محرمة
الليل حقيقة ترتدي حجاب الحلم
فمن يشتهي فاكهة الليل
ومن يرتدي حجاب الحلم؟! (73)

4- التوازي Parallélisme: وهو ذو طبيعة مورفوتركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في بنيتها النحوية والصرفية وفي الطول والمسافة الزمنية وأيضا في طبيعتها التنغيمية، ضمن جدلية التماثل والاختلاف، بين الصوت والتركيب والمعجم، التي تدخل في عملية الاختيار والتوزيع التي يقوم بها الشاعر أثناء ممارسة الكتابة. (74).

---

71 - العلم الثقافي: 24-6-1995 - ص: 5.
72 - محمد أبو جبيري: عاريا أحضنك أيها الطين - دار قرطبة - ط 1 /1989 - ص: 53.
73- صلاح بوسريف: فاكهة الليل - مطبعة زناتة، الدارالبيضاء - ط1/ 1994- ص: 98.

74- J. Molino, J. Tamine: Introduction à l'analyse de poésie - P 8

وخاصية التوازي هذه اعتبرها كثير من الباحثين من الخصائص الجوهرية المميزة للخطاب الشعري منذ القديم. فجاكوبسون مثلا يقول في هذا الصدد: « إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر (...) هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب المقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وأيضا في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه.. »[75].

ونظرا لتعدد انساق التوازي (الصرفي/ التركيبي/ الدلالي/الهندسي...) فإن مظاهره وأشكاله النصية متعددة ومتنوعة فهو يظهر أحيانا على شكل تناسق صوتي وتماثل مورفو تركيبي وتقابل دلالي كما هو في المقاطع التالية من نص «مجد العري» لوفاء العمراني:

يفرغ من السوي العاثر عليه
يتزود من لازاد له
يلتقي من لاوطن له
يتجوهر من لاعرض له
يظمأ من لا نبع له
الملآن لايظمأ
الشبعان لايجوع
العارف لايتوه...
(...)
غمر الصفاء حضرتي
انخصب السؤال
انوجد الحال
صادقني المحال
سارّني مالا ينقال...
دعوته فاستباح
استسررته فانفضح
استوثقه فانحل
استأمنته فاستعرى

---

[75] رومان جاكوبسون – قضايا الشعرية – ص : 106/105

هو الجسد الواجد المنوجد الوجد
اللاّقي الملْقيُ اللقيا
الرائي المرْئيُ الرؤيا..(76)

أو في المقطع التالي من نفس النص، حيث يبدو التماثل التام بين الأسطر صرفيا وتركيبيا:

انكشفتُ لك وأنت ظني
انزويت بك وأنت ظلي
انكتمت لك وأنت سري
جاسدتك وأنت عريي...(77)

وكما في نص لبوجبيري بعنوان «لن أوبخ أخطائي» يكرر فيه تركيبا معينا في بداية بعض الأسطر ثم يختفي ليعود الى الظهور بعد سطرين أوثلاثة من الأسطر الشعرية الطويلة المكونة للنص:

لن أواظب إلا على سيرتي وكالعابرين للآتي اكتفي بخلوتي...
(...)
لن أواظب الا على سريرتي وساعة نزيف العلاقة، أهرب لخيمتي..
(...)
لن أواظب إلا على لغتي. أحيط الروح بالحقول، أحيط السراج بالحروف
(...)
لن أواظب إلا على ليلي...
لن أواظب إلا على خلاني...(78)

وأيضا في المقطع التالي الذي يمثل التوازي الذي يقوم على تكرار نفس الصيغة التركيبة والنغمية (صيغة الاستفهام)، وهو لبوجيري أيضا من نص له بعنوان «أوالّو»:

من غيره هرّب القماشَ للطين؟
من زحف بالسلالات للإطار؟
من خصب بالحافات البياض؟

www.books4all.net

76- وفاء العمراني: أنين الأعالي – ص: 23-24
77- نفسه – ص: 29
78- الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الإشتراكي: 14-7-1995 ص:7

من أفتى بأرواح المحيط؟
من الصاعد معارج الأمنيات؟
من حج لآياته؟
ومن ذا الآيبُ بالبركات؟..(79)

وفي المقطع التالي لعبد الدين حمدوش من نص «دوامة» الذي وظف فيه التوازي التركيبي الى جانب تكرار بعض الأصوات والألفاظ المتجانسة:

لأن الصدى، في مسمعيه، يقرع أجراسَ الغيابْ
لأن الماء، في عينيه، يحْرقُ قامات الظلالْ
لأن الريح، في جوفه، تَفْتِنُ أحلام الذئابْ
لأنّ الخطوة، بين رجليه، ترتمي بركة ليل سحيق
... لذلك يكتفي بالهواء دليلا على وجهه.
وبالنار
سبيلا الى قلبه، والبحر سفيرا إلى نورسه
وبالصحراء بعيراً إلى نخلته...(80).

5-التوزيع أو التشكيل الهندسي لفضاء النص:

وهو يتحقق بالتوازي أو التقابل الهندسي الذي يقوم على تماثل واختلاف اشكال خطية أو هندسية بصرية معينة، أو على توزيع معين لحركة الأسطر والمقاطع وفق جدلية التماثل والاختلاف أيضا. وهو يدخل ضمن ما يسمى الإيقاع البصري الذي يتعاصد مع الإيقاع الصوتي والتركيبي والدلالي، كما في المقطع التالي الذي يتعاضد فيه الشكل الهندسي (هيئة فراشة) مع التماثل الصوتي والتركيبي:

يحملني جهلي على جناح فراشة جذلي
اغادر
لأستقر لأتدلى(81)

أو في المقطع التالي الذي يوحي شكله بالنزول إلى أسفل:

أنا الهاوية
الأفق
المزار
سيد الأسرار (82).

79- الصفحة الثقافية لجريدة أنوال 1994/12/11 - ص: 7
80- العلم الثقافي: 2521994- ص: 5
81- وفاء العمراني: أنين الأعالي ص: 9
82- نفسه -ص: 42

وهذا الذي يشبه شكل الشهب المتساقطة من أعالي السماء

هي ذي شهب الغربة
ت
ه
ب
ط
لتنور وحشة الشهوة / الخرافة[83]

ويمكن أن يتجلى أيضا في حركة امتداد وتقلص الأسطر الشعرية على مسافات زمانية ومكانية متماثلة تتكرر من مقطع لآخر، فقد يبدأ النص بسطر طويل ثم يبدأ في التقلص إلى أن يصبح في بعض الحالات كلمة واحدة، ثم يعاود الامتداد ليعود إلى التقلص من جديد في لفظة واحدة، أوقد يحدث العكس. وهي عملية يتضافر فيها الإيقاع التركيبي والإيقاع البصري كما في المقطع التالي لصلاح بوسريف:

مطر وزبد
ونجوم
ظللتها رقع الجسد
جسدي كوة ريح
ويدي
خيط مطر[84]

وكما في المقطع التالي الذي تعكس طريقة توزيعه الهندسي تماثلا صوتيا وتقابلا على المستوى الدلالي:

أنا والأشياء
في احترام
حاورتني حاورتها
نحن
في
اصطدام[85]

على أن توظيف هذه الأشكال الإيقاعية، الصوتية والتركيبية والدلالية والهندسية البصرية، في هذه النصوص الجديدة، يتم بطرق متباينة ومتفاوتة في مستواها الفني والإبداعي، بحيث يمكن أن نميز في هذا الإطار بين نمطين عامين من التوظيف:

1- التوظيف الذي يقوم على تكرار الأصوات ومراكمتها بطريق بسيطة، وتوزيع

www.booksall.net

---

[83] نفسه – ص: 59
[84] صلا بوسريف: فاكهة الليل – ص:69
[85] بوجبيري: عاريا أحضنك أيها الطين – ص:11

التراكيب بطريقة عشوائية من غير مراعاة تفاعلها مع المستوى الدلالي والبصري.

2- التوظيف الذي يقوم على تكرار الأصوات وتوزيع الألفاظ والتراكيب وفق رؤيا تفاعلية تراعي التعاضد والتكامل بين المستوى الصوتي والمستويات الأخرى التركيبية والدلالية والهندسية.

وهذا الأخير هو الذي يميز الكتابة الشعرية الجديدة عن بعض الأشكال من الكتابة النثرية التي قد توظف مثل هذه الظواهر الإيقاعية، لأن أهمية ووظيفة الإيقاع في الكتابة الشعرية مختلفتان عن أهميته ووظيفته في الكتابة النثرية برغم تداخلهما في بعض النصوص، فإذا كان الإيقاع في النثر ثانوي ويخضع للدلالة فإنه في الشعر اساسي وجوهري، ويلعب دور المنسق بين مختلف مكوناته النصية(86).

خلاصة تركيبية

إن التقسيم الذي قدمناه لهذه الأشكال الإيقاعية كان بهدف التصنيف والتحديد الذي تتطلبه الدراسة، أما على مستوى الإشتغال النصي فإنها غالبا ما تتداخل وتتقاطع وتتفاعل داخل فضاء النص الشعري.

ثم إن هذا التحديد لايعني أن هذه الأشكال وحدها التي تشتغل في بناء إيقاعية النص الجديد، لإنه توجد عناصر وظواهر وعمليات أخرى لغوية أو كتابية أو هندسية يمكن أن تلعب دورها في هذا المجال من خلال عمليات التشكيل النصي التي تولد الإيقاع بأشكال وطرق عديدة، انسجاما مع التصور النصي المفتوح لطبيعة الإيقاع الذي دافعنا عنه في الفقرات السابقة، ومع طبيعة الكتابة الشعرية الجديدة التي اختارت «حرية الإنتقال من الوحدات التي اعتبرت أساسا في الشعر العربي إلى وحدات أخرى ليس من الضروري أن نكون واعين بها دوما. فالربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعا لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاع مغايرا، له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج. قوانين اللاوعي التي نجهل أسرارها تتدخل حتما في صوغ هذا الإيقاع...»(87).

هذا فضلا عما يمكن أن يحققه النبر والوقف والتنغيم عامة من خلال عملية القراءة والإنشاد التي تبدو عملية ضرورية لتجسيد الإيقاع واظهاره في كثير من هذه النصوص، برغم كل ما يقال عن هيمنة الطابع الكتابي والبصري عليها ومخاطبتها للعين قبل الأذن. والإنشاد الذي نقصده ليس القراءة العادية أو الإنشاد العادي وإنما نقصد ماسماه جان كوهن J. COHEN الإنشاد التعبيري - LA DICTION EXPRESSIF «الذي يموج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة، فتغيرات الصوت تعين السرعة والشدة والارتفاع خاصة. إن النغمة أو التنغيم، أي المنحى البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافا ملحوظا حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دال إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات. وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات مثلا ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضا...»(88).

86- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - ج2 - ص:98.

87 - محمد بنيس: حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة - المركز الثقافي العربي، البيضاء ط1 / 1985 -ص:28.

88- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية - ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري/ دار توبقال، ط1/ 1986 - ص: 90.

وإذا كانت الدراسات والأبحاث الحالية لم تكشف بعد، وبكيفية شمولية عن كل مظاهر اشتغال الإيقاع في النصوص الجديدة، فإن ذلك راجع الى تقصير في التحليل والدراسة والمتابعة وليس إلى غياب الإيقاع فيها بالضرورة، لأن الفيصل في وجود الإيقاع أو عدمه هو احساسنا به، وإذا عجز التحليل عن إظهار الإيقاع حيث نحس وجوده فهذا عيب التحليل لاعيب الإيقاع (69). ونقصد هنا النصوص التي وصلت إلي مستوى راق من الشعرية وليس النصوص العادية أو الضعيفة.

على أنه يجب الإعتراف بأن هذه الطريقة النصية المفتوحة في بناء الإيقاع ليست سهلة بل أنها أصعب من الطريقة المقننة التي تخضع للأوزان والتفاعيل، رغم ما تتصف به من حرية ورحابه وتنوع وانفتاح... لأنها تحتاج، أكثر من غيرها، إلى ذوق موسيقي وقدرة على إدراك علاقات الإنسجام والتوتر والتماثل والاختلاف والتقابل بين أصوات اللغة، وإلى إحساس دقيق بالتوازن والتناغم الإيقاعي، وإلى قدرة على الابتكار والتشكيل وتحقيق التفاعل والتعاضد بين المستوى الصوتي والمستويات الأخرى التركيبية والدلالية والهندسية المتداخلة في فضاء النص الشعري.

ولهذا.. يجب أن نكون صرحاء وواضحين مع انفسنا ونعترف بأن كثيرا من النصوص التي تنشر في إطار هذه الحركة، ضعيفة إيقاعيا برغم ما في بعضها من انزياح وتشكيل لغوي ورمزي. وحضور الانزياح لايمكن أن يكون بديلا لغياب الإيقاع، لأن العلاقة التي تربطهما في بنية النص الشعري هي علاقة تكامل وتعاضد وليست علاقة نفي أو تعويض أحدهما للآخر. ولاينبغي لمبدعينا أن يغتروا ويثوروا على كل شيء، ويرفضوا الشروط الجوهرية للنوع الأدبي الذي يكتبون في إطاره.. وإلا فكيف سنميز بين الشعر واللاشعر، وبين الشاعر والمتشاعر والكاتب النثري العادي؟ ويجب أن نميز في هذا الإطار – كما أشرت سابقا– بين العناصر الرئيسية والعناصر الثانوية في الكتابة الشعرية. والإيقاع، لا الأوزان والتفاعيل، من العناصر الرئيسية التي لايمكن الاستغناء عنها في الشعر.

---

89 – محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي – ص: 77.

J. Cohen: Structure du langage poétique Flammarion, Paris, 1966 p:89

فهرس تفصيلي

- **الحداثة والتراث في الشعر العربي المعاصر**

1- تحولات في طبيعة الشعر ووظيفته 5
2- الحداثة الشعرية والتراث: أية علاقة؟ 8
3- أو هام بعيدة عن روح الحداثة 9
4- توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر 11

- **إشكالية قصيدة النثر العربية**

1- إشكالية المصطلح 14
2- إشكالية الإنتماء الأجناسي 14
3- إشكالية الإيقاع 16

- **تحولات الشكل والتجربة في الشعر المغربي المعاصر**

1- التجربة والشكل: أية علاقة؟ 19
2- تجارب وأشكال الشعر المغربي المعاصر: الشكل التقليدي- الشكل الجديد أو الشعر الحر- شكل قصيدة النثر 21

- **تجربة قصيدة النثر في المغرب: التصور النظري والإنجاز النصي**

1- قصيدة النثر العربية واستيراد المفهوم 31
2- تمظهرات قصيدة النثر المغربية: البناء النصي- الإيقاع- اللغة والأسلوب- الرؤى الشعرية 33

- **قصيدة النثر وإشكالية الإيقاع**

1- قصيدة نثر أم تجربة شعرية جديدة؟ 43
2- حركة الإبداع وجمود النقد 44
3- نحو تصور نصي لاشتغال الإيقاع في الشعر 45
4- نماذج من اشتغال الإيقاع في نصوص مغربية 47

www.books4all.net

تصميم الغلاف :
عبد الله الحريري

هذا الكتاب

تستهدف المقاربات النقدية المكونة لهذا الكتاب البرهنة على المشروعية التاريخية والفنية لحركة قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، وإبراز الخصائص المميزة لشعريتها، باعتبارها شكلاً من أشكال التحول في الشعر العربي: يستند إلى قيم ثقافية وفنية مغايرة للقيم التي قام عليها الشكلان العمودي والتفعيلي. خاصة وأن أغلب المعارضين لها ينطلقون من أصول وقيم فنية تقليدية، يعتبرونها مطلقة وثابتة،يريدون فرضها على الكتابة الشعرية التي تتميز بالحركية والتحول والانفتاح.

والأسئلة النقدية الملحة التي ينبغي أن تثار اليوم حول هذه الحركة، بعد أسئلة المشروعية وأسئلة الأصول والنشأة، هي أسئلة الجمالية النصية وأسئلة المفاهيم والضوابط الفنية، أسئلة التشكيل النصي والإبدالات النظرية والنصية التي يقترحها شعراؤها في مجال الإيقاع واللغة والرؤيا الشعرية.

www.books4all.net